Doina Băghină
Nicolae Constantinescu
Cezar Tabarcea

COMENTARII LITERARE

cls. V–VIII

Admiterea în liceu

editura Saeculum

Scanned with OKEN Scanner

CUM SE ANALIZEAZĂ UN TEXT LITERAR?

Iată o întrebare la care se poate răspunde în felurite moduri în funcţie de ceea ce ne propunem să aflăm în legătură cu textul respectiv. De exemplu: căutăm *tema*, *subiectul*, *momentele acţiunii* (dacă este o povestire), facem *caracterizarea personajelor*, analizăm procedeele artistice, *descrieri*, *portrete* etc., identificăm *figurile de stil*. Toate aceste scopuri, dacă sînt atinse, ne ajută să înţelegem textul supus analizei, să-i descoperim mecanismul de alcătuire şi să-i conferim o valoare („frumos", „urît", „interesant", „plicticos" etc.).

Există ceva care este comun tuturor căilor pe care le urmăm pentru a ajunge la rezultate de felul celor enumerate mai sus: orice ne-am propune, oricum am proceda, orice am căuta, înainte de toate trebiue să CITIM textul. Da, să-l citim, pur şi simplu!

Dacă este aşa – şi aşa este – un alt lucru se desprinde logic în raportul nostru cu textul: orice act de lectură este, chiar dacă nu ne dăm seama de aceasta, un act de analiză GRAMATICALĂ.

„Cum?" veţi spune, „Dar cînd facem analiza literară nu căutăm subiecte, predicate, atribute, complemente şi altele!"

Da, nu le căutăm în mod conştient, dar de fapt toate acestea, ca şi alte elemente de gramatică, apar involuntar în mintea noastră pe parcursul lecturii. Nu e vorba neapărat de gramatica învăţată la şcoală. Cu toţii avem în minte, înainte de a intra în clasa întîi, un fel de „gramatică". Nu ştim că termenii relaţiilor pe care le stabilim vorbind se numesc „subiect", „predicat", „complement" etc., dar îi avem în minte. Altfel, nici n-am înţelege ce ne spun alţii, nici n-am putea vorbi inteligent. La şcoală nu facem altceva decît să ordonăm, să conştientizăm această gramatică inconştientă.

Aşadar, lectura însăşi este o analiză gramaticală.

Pornind de la această evidenţă, putem stabili o delimitare:

— dacă ne interesează să descoperim numai relaţiile în care se găsesc cuvintele ce alcătuiesc un text, pentru a înţelege ce ne comunică el, ne raportăm la GRAMATICA LIMBII (a limbii române, desigur) şi facem ceea ce se numeşte în şcoală o ANALIZĂ GRAMATICALĂ;

— dacă ne interesează să descoperim semnificaţiile mai adînci ale textului, constatînd că el nu se referă numai la ceva legat de existenţa noastră concretă şi nu comunică doar ceva despre universul care ne înconjoară facem o ANALIZĂ DE TEXT şi încercăm astfel să construim GRAMATICA TEXTULUI după modelul gramaticii limbii pe care o ştim.

Sînt mai multe feluri de texte. De ordonarea lor, potrivit stilului limbii în care sînt alcătuite, se ocupă *stilistica* limbii. Este limpede că într-un fel este redactat un text în manualul de fizică, în alt fel în manualul de istorie şi în alt fel cele cuprinse în manualul de limba şi literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre toate tipurile de texte posibile în limba română pe noi ne interesează aici TEXTUL LITERAR şi analiza acestuia.

Care sînt particularităţile evidente ale textului literar?

În primul rînd, într–un fel sau altul, ne dăm seama că el nu „spune" ceva despre viaţa noastră obişnuită, chiar dacă pare că povesteşte ceva ce i s–ar putea întîmpla cuiva. Deşi există posibilitatea ca un text literar să semene cu lucruri şi fapte din universul nostru concret, el este o FICŢIUNE, o închipuire ieşită din imaginaţia unui autor.

În al doilea rînd, observăm de la prima vedere că ceea ce „spune" textul literar ne este înfăţişat într–o formă deosebită, menită să ne trezească anumite sentimente, să ne determine atitudini (de exemplu, să ne facă să îndrăgim sau nu un personaj al unei povestiri). Concret, aceste atitudini, care sînt şi ale autorului, sînt vizibile din felul *cum* sînt înfăţişate lucrurile şi faptele în text. Vom spune că un text literar este EXPRESIV, aşadar el „exprimă" conţinutul său într–un mod deosebit de cel al vorbirii curente.

Dacă nu întîlnim în textul nostru o povestire cu personaje şi fapte, dar putem desluşi totuşi sentimente, atitudini, stări de spirit, expresivitatea sa a atins cel mai înalt grad şi ne aflăm în faţa unui TEXT POETIC.

Desigur, cele spuse pînă aici reprezintă simplificări ale unor principii teoretice mult mai largi, dar ele ne sînt absolut necesare pentru a înţelege metodologia analizei textului literar.

Această metodologie care ne pare uneori foarte complicată, încît ne vine greu să descoperim un „capăt de fir", este de fapt foarte simplă.

Să pornim de la un exemplu:

„Din graiul lor cu–ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite"

spune Tudor Arghezi în cunoscuta sa poezie *Testament*, care deschide ciclul *Cuvinte potrivite*, referindu–se la graiul strămoşesc, direct şi foarte legat de viaţă, pe care el îşi propune să–l transforme în poezie.

Mai încolo va şi preciza:

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat–am frumuseţi şi preţuri noi."

Ce cuvinte urîte poate întrebuinţa un poet? Doar ştim cu toţii cum sună „îndemnurile pentru vite": „Hăis!", „Cea!", „Dii!" şi aşa mai departe. Ce să mai spunem de ambiţia de a face „frumuseţi" din „bube", „mucegaiuri" şi „noroi" care ne evocă tot ce poate fi mai respingător pe lume! Şi totuşi, Arghezi a demonstrat că prin artă *urîtul* poate fi transformat în *frumos*, poate impresiona şi emoţiona. De fapt, nu este greu să ne dăm seama că „bubele" nu sînt bube propriu–zise şi nici „mucegaiul" sau „noroiul". E vorba despre nişte metafore. Întregul text din care am desprins aceste versuri ne spune că e vorba de „altceva".

Dar nu despre metafore vom vorbi acum, ci despre un procedeu subtil de creare a expresivităţii, identificabil în versurile citate.

Cel care îşi propune să prefacă „urîtul" în „frumos" este poetul însuşi;

Scanned with OKEN Scanner

ne–o spune persoana I a verbelor din text afirmată hotărît chiar în primul fragment: „*Eu* am ivit". Nu e uşor să ajungi la asta şi trebuie să presupunem un efort creator deosebit. De ce?

Dacă vom căuta în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX), vom găsi pentru *a isca* următoarele: „vb. I. Refl. A se naşte, a lua fiinţă, a se ivi, a se produce, a apărea (pe neaşteptate, deodată)" şi numai ca sens dependent – notat cu un semn specific (♦), valoarea tranzitivă: „A face să se nască, să se ivească" etc..

Cît îl priveşte pe *a ivi*, lucrurile sînt şi mai clare în DEX, căci verbul nu este indicat decît la diateza reflexivă: „vb. IV Refl. A se arăta, a apărea (dintr–o dată, pe neaşteptate), a ieşi la iveală, a se descoperi".

Ce face, deci, Arghezi, pentru a da sugestia efortului artistic creator de noi valori? El scoate respectivele vorbe din utilizarea lor obişnuită, comună, care este la diateza reflexivă – după cum ne spune şi dicţionarul – pentru a le trece la diateza activă, care presupune participarea intensă a celui care „face" ceva, respectiv a poetului. „Eu am ivit", spune „artizanul cuvintelor", cum a fost calificat Arghezi, „Iscat–am", zice el, adăugind pentru sporirea expresivităţii şi inversiunea formei de perfect compus a verbului.

Iată cum, din „încălcarea" unor reguli gramaticale comune (pentru că DEX înregistrează uzul general al cuvintelor) se naşte sugestia unui efort excepţional în lucrul asupra cuvintelor.

Procedeul îi va deveni specific lui Arghezi.

„Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut şi o *isc*"

va spune el într–unul din *Psalmi* (*Sînt vinovat că am rîvnit*), pentru a merge departe şi a scoate din diateza reflexivă chiar şi verbe care se întrebuinţează numai aşa în mod obişnuit:

„Te caut mut, *te–nchipui*, *te gîndesc*"

(*Psalm – Ruga mea e fără cuvinte*)

Culmea tehnicii de creare a expresivităţii prin ceea ce am putea numi „abaterea de la uzul comun" al limbii credem că o putem găsi în poezia *Fiara mării* a lui Arghezi, din acelaşi ciclu, în care vom întîlni versurile:

„*Te iată* iarăş singur, în luntrea cît o scoică"

şi:

„*Te iată* prins de vînturi. Stihia nu te cruţă"

Dacă poetul ar fi spus pur şi simplu „iată–te", n–am fi avut o impresie deosebită, dar aşa, senzaţia de apăsare, de subordonare unor forţe supreme, dincolo de puterile omeneşti este şi mai mare.

Nimic din acestea nu este întîmplător. Un adevărat poet „lucrează" la nivelul cuvîntului, se opreşte cu migală asupra lui. Pentru literatura română, pentru poezia din această literatură, versuri cum sînt cele ale lui Eminescu:

Scanned with OKEN Scanner

„Cînd torsul s–aude l–al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer“

(*Mortua est!*)

rămîn un exemplu de realizare artistică a expresivităţii prin valorificarea posibilităţilor limbii noastre.

De fapt, n–am vrea să se înţeleagă din cele de mai sus că există o anumită cale şi numai una de abordare a textului literar. Dimpotrivă, pentru versurile analizate s–a potrivit această abordare fiindcă a scos ceva în evidenţă; pentru alte versuri sau pentru un text în proză s–ar potrivi altceva.

Nu există o „reţetă“ pentru analiza textului literar!

Nu se pot preciza decît două principii destul de generale, dar foarte importante:

1. Dacă actul lecturii este el însuşi o „analiză gramaticală“, prima etapă a unei analize de text cere *identificarea* acelor elemente de limbă (fonetice, morfologice, sintactice, semantice) care sînt surse de expresivitate. De obicei, această identificare se face prin compararea cu sistemul limbii („gramatica“, cu alte cuvinte) văzută ca îndeplinind o singură funcţie – cea de comunicare.

2. Elementele astfel identificate trebuie *interpretate*, adică trebuie să se explice rolul lor, în crearea expresivităţii. Aceasta înseamnă că nu trebuie să ne rezumăm doar le ceea ce se înţelege în mod curent prin „figuri de stil“. Nu ne interesează doar epitetele, comparaţiile, metaforele etc., ci şi relaţiile mai ample, mai complexe care se stabilesc într–un text. Cînd vorbim, de exemplu, despre o antiteză, aceasta nu se rezumă doar la două cuvinte, ci poate marca relaţia dintre două momente ale acţiunii, două personaje, două descrieri.

Oricum am privi lucrurile, pe orice platformă teoretică ne–am situa, aceste două etape sînt imposibil de evitat, astfel că răspunsul la întrebarea din titlul acestei introduceri ar putea fi următorul: un text literar se analizează trecînd prin două etape; în prima etapă, se identifică elementele semnificative şi se descriu acestea din punctul de vedere al gramaticii limbii române, în cea de–a doua etapă, elementele identificate şi descrise sînt interpretate în context.

Desigur, nu este obligatoriu să separăm cele două etape, ele se pot întrepătrunde, deci identificarea şi interpretarea se pot produce pe măsură ce înaintăm în text – aşa cum se va vedea şi din analizele prezentate în această carte –, esenţial este să avem conştiinţa lor.

CEZAR TABARCEA

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A V-A

GREUCEANU

Naraţiunea *Greuceanu*, auzită de Petre Ispirescu de la un locuitor „din mahalaua Delea-Veche din Bucureşti, la 1876", a fost publicată de „culegătorul tipograf" într-una din numeroasele sale culegeri de proză populară, cea mai cunoscută fiind *Legende sau basmele românilor*, apărută în 1882, cu o scrisoare a lui Vasile Alecsandri tipărită „în loc de prefaţă".

Culegerea de basme a lui Petre Ispirescu este, fără îndoială datorită retipăririi ei repetate şi introducerii unora dintre poveşti în manualele şcolare, una dintre cele mai cunoscute şi citite colecţii de literatură populară românească, iar *Greuceanu* un exemplu tipic pentru acest fel de naraţiune folclorică în proză.

Cunoscute tuturor popoarelor lumii, venind din timpuri foarte îndepărtate, dintr-o lume „ce gîndea în basme şi vorbea în poezii" (M. Eminescu), aceste „poveşti cu pajuri şi cu zmei" (G. Coşbuc), numite în chip obişnuit *basme, basme fantastice*, „basme feerice" (V. Alecsandri), se caracterizează, înainte de orice, printr-un fir epic propriu, printr-o structură narativă specifică, reductibilă, în ultimă instanţă, la un model unic. În majoritatea basmelor este vorba, de obicei, de intervenţia păgubitoare, în viaţa tihnită a pămîntenilor (împăraţi, crai, moşi şi babe, oameni săraci etc.), a unor fiinţe de pe alte tărîmuri (zmei, scorpii, balauri), pe care le înving – după ce trec încercări foarte grele şi dau lupte pe viaţă şi pe moarte – eroi înzestraţi cu puteri excepţionale (Făt-Frumos, Prîslea, Ţugulea, Greuceanu etc.), ajutaţi de tovarăşi nevăzuţi, slujiţi de animale recunoscătoare şi îndrumaţi de fiinţe supranaturale. Forţele răului o dată învinse şi echilibrul restabilit, eroul se căsătoreşte, uneori chiar cu fata pe care a salvat-o din captivitatea zmeilor (Ileana Cosînzeana, fata de împărat), se înscăunează el însuşi împărat, ducînd în continuare, s-ar părea (căci basmul nu ne dă niciodată detalii despre aceasta), viaţa tihnită a predecesorului său pînă cînd, poate, la vremea bătrîneţilor, se va abate şi asupra lui viclenia şi răutatea vrăjmaşilor; un alt viteaz urmînd să repete şirul întîmplărilor eroice.

Raportat la această „schemă", *Greuceanu* nu face excepţie: zmeii fură soarele şi luna; un voinic, Greuceanu – după ce scapă de la moarte pe doi supuşi ai împăratului – se hotărăşte să încerce şi el aducerea astrelor furate; pleacă împreună cu fratele său în aventura eroică, oprindu-se mai întîi la Faurul-pămîntului „cu care era frate de cruce", acesta fiind, totodată, „cel

mai meşter de pe pămînt" şi, pe deasupra, „năzdrăvan"; se desparte de fratele său şi eliberează, singur, după trei lupte succesive, cu trei zmei de forţe crescătoare, soarele şi luna, care îşi reiau locul pe cer. Sarcina asumată fiind îndeplinită, răul înlăturat, echilibrul restabilit, recompensa promisă, de la început, de către împărat, asigurată („oricine se va găsi să scoaţă soarele şi luna de la zmei, acela va lua pe fie-sa de nevastă şi încă şi jumătate din împărăţia lui"), basmul s-ar fi putut încheia aici.

Dar cum esenţa lui o constituie *aventura*, povestitorul popular complică intriga, supunîndu-i pe Greuceanu şi pe fratele lui unor noi încercări: soţiile zmeilor ucişi se transformă, una într-un „păr plin de pere de aur", cealaltă într-o „grădină foarte frumoasă cu flori şi cu fluturi şi cu apă limpede şi rece", ademenindu-i pe cei doi drumeţi. Însă Greuceanu, „care auzise pe zmeoaice ce plănuiseră", le dejoacă planurile: taie părul din care „curge nişte sînge şi venin scîrbos", loveşte o floare şi împunge cu paloşul fîntîna din care „în loc de apă începu a clocoti un sînge mohorît, ca şi din tulpina florii, şi umplu văzduhul de un miros greţos". Zmeoaica-mamă, „cătrănită şi amărîtă, căci nu mai avea nici soţ, nici fete, nici gineri", porneşte în urmărirea fugarilor, care se refugiază la Faurul-pămîntului. Urmează o nouă încercare grea, din care eroii se salvează cu ajutorul meşterului fierar (un fel de Hefaistos autohton) care vîră pe gîtul zmeoaicei chipul din fier înroşit în foc, pregătit într-adins, al lui Greuceanu.

Din muntele de fier în care se transformă zmeoaica, Faurul-pămîntului face „o căruţă cu trei cai cu totul şi cu totul de fier" care prind viaţă cînd suflă asupra lor. Are loc o nouă *plecare*, de fapt o *întoarcere* spre împărăţia împăratului Roşu, basmul îndreptîndu-se spre finalul aşteptat. Dar nu! Cei doi fraţi se despart din nou, iar Greuceanu este înşelat de un diavol şchiop care îi fură paloşul fermecat, fără de care „era şi el om ca toţi oamenii", şi îl dă unui sfetnic împărătesc vîndut diavolului; sfetnicul pretinde că el a eliberat astrele şi îşi cere răsplata promisă. Greuceanu înţelege, într-un tîrziu vicleşugul, se întoarce pe drumul pe care venise, găseşte pe diavol transformat într-o stană de piatră, se preface el însuşi în buzdugan de oţel şi redobîndeşte paloşul. Impostorul sau falsul erou este demascat, fratele întemniţat este eliberat şi nunta promisă are loc ca... în basme: „şi se făcu o nuntă d-alea împărăteştile, şi se încinse nişte veselii care ţinură trei săptămîni...".

O asemenea ţesătură epică, din care nu lipsesc momente-cheie precum „absenţa" sau „lipsa", „plecarea" în aventura eroică, „încercările grele", „lupta" şi „victoria", „urmărirea", „pedepsirea răufăcătorilor", „remedierea prejudicierii", „întoarcerea", „căsătoria şi înscăunarea" etc. (folosim aici terminologia impusă de V. I. Propp, *Morfologia basmului* (1928, trad. rom. 1970) este proprie naraţiunii populare numită *basm*.

Desigur, toate aceste acţiuni sînt îndeplinite de o serie de *personaje* dintre care se detaşează *eroul* – aici Greuceanu – care îşi dezvăluie pe parcurs calităţile: vitejia („Pe vremea aceea se afla un viteaz pre nume Greuceanu"), credinţa în Dumnezeu („încumetîndu-se pe ajutorul lui Dumnezeu şi pe voinicia sa"), înţelepciunea („că era şi meşter la cuvînt Greuceanu nostru"), bunătatea (scapă de la moarte pe cei doi fugari, iartă pe slujitorul impostor), fiind însă necruţător cu duşmanii (îi taie fără milă pe cei trei zmei şi pe zmeoaice, loveşte stana de piatră sub care se ascunsese diavolul „pînă o făcu pulbere").

Acestor calităţi omeneşti, eroul le adaugă altele: capacitatea de a se metamorfoza, după o „tehnică" deprinsă de la fratele său de cruce („Vezi că el ascultase năzdrăvăniile ce-l învăţase Faurul-pămîntului"), putinţa de a înţelege graiul făpturilor de pe alt tărîm („se făcu o muscă şi intră în camera zmeilor (...) şi ascultă la sfatul lor"), ceea ce îl ajută să recunoască adversarii metamorfozaţi, la rîndul lor, într-un păr, în floare şi fîntînă, într-un nor care vine „ca un vîrtej" sau ca „o flăcăruie", în stană de piatră, cum am văzut. Posesia uneltei năzdrăvane (paloşul) îl ridică, de asemenea, deasupra normalului, firescului, obişnuitului, conferindu-i o notă de supranatural, de fabulos sau fantastic, definitorie pentru acest tip de naraţiune.

Ajutoarele lui – fratele de sînge şi fratele de cruce – aparţin clar unor lumi deosebite: primul aparţine lumii normalului, rolul lui fiind, din punct de vedere epic, destul de nesemnificativ (îl aşteaptă pe erou la locul de întîlnire, bucurîndu-se „că văzuse soarele şi luna la locul lor pe cer", se duce înainte să vestească împăratului sosirea fratelui victorios, dar este trimis la închisoare de sfetnicul mincinos); cel de al doilea aparţine lumii supranaturale, fiind „năzdrăvan" (împărtăşeşte din „ştiinţa" lui eroului, ucide zmeoaica-mamă care vrea să-l înghită pe acesta, însufleţeşte caii de fier etc.).

La rîndul lor, *adversarii* aparţin, de regulă, *non-umanului* : zmei şi zmeoaice, care trăiesc în locuri îndepărtate, „aşezate unde-şi inţărcase dracul copiii", un diavol şchiop „carele ţinea calea drumeţilor ca să le facă neajunsuri" (singurul care ştie „secretul" paloşului lui Greuceanu) capabili, toţi, de metamorfoze spectaculoase.

În fine, „impostorul" sau „falsul erou" reprezintă condiţia umană de cea mai joasă speţă („un mangosit de sfetnic d-ai împăratului Roşu") pe care vrea să şi-o depăşească, în sens negativ, vînzîndu-se diavolului nu numai pe sine, „ba încă şi rodul căsătoriei sale". La rîndul său, împăratul Roşu rămîne permanent în limitele umanului: este „măglisit" (înşelat, îmbrobodit) de Greuceanu, iertîndu-i pe cei doi supuşi ai săi, este condus de un neabătut spirit de dreptate („la mine părtinire nu este scris"), are înţelepciunea vîrstei, neluînd hotărîri pripite („Primi împăratul să mai aştepte pînă ce să se întoarcă Greuceanu").

Desigur, personajele există prin ceea ce fac, *acţiunea, faptele, întîmplările* proprii povestirii, epicului. Dominanţa acestuia generează anumite tehnici narative specifice basmului. Să notăm mai întîi că basmul este o naraţiune „în ramă". El se deschide şi se închide cu nişte *formule* tipice, unele *introductive*, care fixează timpul desfăşurării acţiunii („A fost odată ca niciodată...") şi lasă loc neobişnuitului, supranaturalului, fabulosului („de cînd făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de cînd se băteau urşii în coade; de cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu-se; de cînd se potcovea puricele cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s-arunca în slava cerului de ne aducea poveşti..."), făcînd imposibilul posibil, altele *finale* („Şi eu încălecai p-o şea şi vă povestii d-voastră aşa"), care marchează sfîrşitul poveştii şi revenirea în planul realităţii, al normalităţii. Acestora li se adaugă formulele *mediane* care însoţesc anumite momente-cheie ale naraţiunii precum, de exemplu, deplasarea în spaţiu („Greuceanu luă cu dînsul şi pe fratele său şi *merse, merse, cale lungă, depărtată...")* , şi, în alt loc, „Iară Greuceanu şi fratele său *merseră cale lungă şi mai lungă...")* , provocarea la luptă („Vino, zmeule viteaz, în săbii să ne tăiem sau în luptă să ne luptăm" „– Ba în luptă,

că e mai dreaptă"), lupta propriu-zisă, cu dezvoltările fireşti, în funcţie de „calibrul" adversarilor, rugăminţile succesive adresate corbului etc.

Să observăm, de asemenea, în planul construcţiei epice, că eroul se confruntă cu *trei* zmei, că sînt *trei* zmeoaice, *trei* lupte, ceea ce conferă naraţinii amploare şi, prin creşterea progresivă a dificultăţilor, o gradaţie ascendentă. Calul celui dintîi zmeu, simţindu-l pe Greuceanu sub pod, „sări înapoi şapte paşi", al celui de al doilea „sări de 17 paşi înapoi", iar al zmeului-tată, de 77 de paşi.

Dominată de fabulos, de fantastic, adică de întîmplări şi fiinţe care ies din cadrele firescului, lumea basmului nu este străină de anumite trimiteri la viaţa de zi cu zi, de anumite note realiste: fraţii ajunşi la un loc de popas „se aşezară pe iarbă şi făcură o gustărică din merindele pe care le mai aveau", soarele şi luna sînt ţinute de tatăl zmeilor într-o „culă" din Codrul Verde, *cula* fiind o veche locuinţă întărită, tipic românească; după uciderea zmeoaicei-mamă, eroii „se veseliră trei zile şi trei nopţi de aşa mare izbîndă" şi altele.

Deşi povestit, în scris, de Petre Ispirescu, destinat, deci, lecturii, cititului, basmul de faţă cuprinde numeroase elemente de *oralitate*, care fac naraţiunea mai vie şi încearcă să întreţină o relaţie mai apropiată între povestitor şi cititorii săi. Aşa sînt întrebările retorice de tipul „cînd, ce să vezi d-ta?" sau adresările directe către un auditoriu presupus („Ascultaţi şi vă minunaţi, boieri d-voastră, de păţania bietului Greuceanu"), formulele participative, cu dativul epic, precum „Şi unde-*mi* aduse, *nene*, zmeul pe Greuceanu...", „Dară Greuceanu... unde-*mi* aduse şi el pe zmeu o dată, *mi*-l trînti..." etc.

În sfîrşit, pentru caracterul *popular* al naraţiunii pledează nu numai sursa acestuia, ci şi numeroasele expresii, locuţiuni şi proverbe preluate din limba vorbită, care colorează povestirea: „hîţ în jos, hîţ în sus, da din colţ în colţ...", „vezi că nu toate muştele fac miere", „nu pot să schimb nici o iotă, nici o cirtă din hotărîrea mea", „li se făcu calea cruci", „cu o falcă în cer şi cu una în pămînt", „să arăt... ce poate osul lui Greuceanu" şi altele, al căror sens, chiar dacă e mai puţin clar cînd sînt luate izolat, se luminează în context.

Dincolo de frumuseţea în sine a povestirii, basmul prezintă interes şi pentru valorile morale pe care le conţine, eroul său fiind un personaj exemplar, un model demn de urmat, un ideal de vitejie, de cinste, de dreptate, de credinţă în Dumnezeu, de bunătate şi de chibzuinţă.

Creaţie populară în proză, de dimensiuni destul de întinse, construită după reguli (tipare, „şabloane") universale, urmărind traiectoria ascendentă a unui erou care îşi asumă mari riscuri pentru a restabili o ordine tulburată de intervenţia unor forţe supranaturale, povestire „în ramă", dominată de formule şi stereotipii care nu exclud improvizaţia, pendulînd între ceea ce nouă ni se pare a fi „incredibil", „fabulos", „fantastic" şi o realitate pe care o simţim a ne fi mai apropiată, *Greuceanu* este un exemplu clar de basm popular păstrat în formă scrisă pînă azi.

Basmele populare stau la baza creaţiilor culte, „de autor", cele mai multe realizate în proză, ca şi modelul lor folcloric, cum sînt povestirile lui Ion Creangă (*Punguţa cu doi bani, Povestea porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap-Alb*), dar şi în versuri, precum *Călin Nebunul* sau chiar *Luceafărul*, de Mihai Eminescu, uneori şi în forme dramatizate ca în cazul lui *Înşiră-te, mărgărite*, de Vasile Alecsandri, ca să dăm numai cîteva exemple. (N. C.)

Ioan Al. Brătescu-Voineşti: PUIUL

I. Al. Brătescu-Voineşti povesteşte cu intensă bucurie şi cu talent, avînd interes pentru toate aspectele vieţii, pe care le înregistrează minuţios, uimit, încîntat. Acestui scriitor îi place să istorisească întîmplari cu evidente învăţăminte. O face cursiv şi limpede, precum povestitorii mai vechi.

Puiul impresionează prin înduioşătoarea nefericire a unui puişor de prepeliţă, rănit la o aripă şi lăsat să moară singur, de gerul iernii, de către prepeliţa-mamă, care nu-l mai poate lua în marea călătorie spre ţările calde. Această povestire se potriveşte perfect unei lecturi naive, sentimentale, fără nici o intenţie de înţelegere mai adîncă ori de studiere a textului sub aspectul frumuseţii artistice. Prozatorul apelează la cele mai fireşti sentimente ale cititorului, precum curiozitatea faţă de viaţa necuvîntătoarelor şi mila faţă de o biată pasăre rănită. Textul se adresează în primul rînd copiilor, căci puişorul este şi el „un copil“ al prepeliţei, iar autorul aşează ca moto al povestirii un semnificativ îndemn: „Sandi, să asculţi pe mămica!“ De la aceste vorbe, pe care le vom pune în legătură cu titlul, va trebui să începem o lectură puţin mai atentă a povestirii. Dacă o istorisire care priveşte numai viaţa păsărilor e precedată de un sfat adresat lui Sandi sau oricărui copil, înseamnă că ea este pilduitoare pentru puiul de om, întocmai ca o fabulă pentru adulţi. Pe de altă parte, scriitorul putea imagina şi altfel o întîmplare cu tîlc, fără să-şi aleagă personajele din universul natural. Prin urmare, descoperim un dublu interes al autorului: curiozitatea faţă de întîmplările mărunte, neştiute, din natură, faţă de modul de viaţă al păsărilor, faţă de obiceiurile lor, faţă de dramele lor posibile şi analogia (corespondenţa, asemănarea) cu lumea oamenilor. Morala, învăţătura care se detaşează din text priveşte, desigur, universul uman, nu pe acela al prepeliţelor. Dar o operă literară nu se scrie înainte de orice pentru a transmite sfaturi şi principii de viaţă. Autorul *umanizează* vieţuitoarele înaripate, căci tot ceea ce priveşte omul cu interes şi participare sufletească se *umanizează*, capătă trăsături omeneşti. Or, acest lucru nu se mai întîmplă în fabule, unde *animalul* nu este decît o caricatură a unor soiuri de oameni. În *Puiul* sîntem impresionaţi, pe de o parte, de faptul că scriitorul se lasă cucerit de infinitele aspecte ale naturii, de farmecul tainic al înfăţişării şi obiceiurilor vieţuitoarelor, încît aceste obiceiuri, de fapt instinctive, par dictate de o conştiinţă, iar pe de altă parte, de exemplele pe care le oferă natura, exemple ce se constituie în adevărate modele de comportament uman. Pentru aceasta este necesară cunoaşterea adîncă a ambelor lumi: aceea a vieţuitoarelor şi aceea a oamenilor. Nu mai puţin adevărat este faptul că există instincte care le unesc, precum instinctul matern, atît de fin nuanţat în *Puiul*.

Să observăm în text imaginile concrete ale iubirii de mamă. Ea transpare încă din grija pentru clădirea cuibului, viitor adăpost al puişorilor. L-a făcut îndată ce şi-a recăpătat forţele după lungul drum, şi l-a aşezat „mai sus, ca să nu i-l înece ploile“. O nemărginită grijă are pasărea-mamă şi faţă de ouă,

„mici ca nişte cofeturi" – notează autorul cu acea tandreţe de care vorbeam, în legătură cu viaţa zburătoarelor. El se adresează unui copil, ajutîndu-i înţelegerea prin exemple cunoscute din universul domestic: „Ai văzut cum stă găina pe ouă? Aşa sta şi ea..." Cu dragoste paternă, povestitorul îndrumă conoaşterea copilului, îi arată tainele vieţii, îl învaţă, mai ales, să observe cu atenţie, să nu treacă superficial peste aspecte ale vieţii care par banale, dar care, privite îndeaproape, pot deştepta un mare interes. Prepeliţa îndură obositoarea veghe a clocitului pentru ca nici o picătură de ploaie să nu atingă ouăle. Pentru a convinge mai bine pe cititor (şi pe ascultător) de dragostea prepeliţei, scriitorul descrie cu o gingăşie care trădează propria lui dragoste pentru puii de pasăre, drăgălăşenia vlăstarelor prepeliţei. Cum să nu fie aceştia iubiţi cînd sînt atît de „drăguţi", „goi ca puii de vrabie" (o altă comparaţie care-l ajută pe copil să înţeleagă, să şi-i închipuie, vrabia fiindu-i foarte cunoscută), „îmbrăcaţi cu puf galben", „parcă erau şapte gogoşi de mătase". În general, obiectele şi fiinţele mici sîrnesc duioşia (astfel se explică existenţa diminutivelor în limbă – „puişor"). Puii tuturor vieţuitoarelor, chiar ai celor mai dizgraţioase sînt „drăguţi" pentru că sînt neajutoraţi, cerînd ocrotire, pentru că sînt nevinovaţi, întocmai ca puiul de om. Gingăşia şi candoarea puilor apare şi în felul în care erau hrăniţi. O lăcustă e „fărîmiţată" de prepeliţă „în bucăţele mici", ei o mănîncă cu „cioculeţele". Imitarea ciugulitului e „sonoră": „pic! pic! pic!" (onomatopeea). Lumea celor mici este o „lume a diminutivelor", totul este mărunt în acest univers, este adus la dimensiunea lor. Un pui neatent la chemarea prepeliţei, e prins şi ţinut puţin în palma unui flăcău. Iubirea mamei se vede în grija cu care-l sfătuieşte, fără să-l certe, mîngîindu-l ca să-i treacă spaima. Dragostea părintească apare, deci, în strădania neobosită a prepeliţei de a asigura adăpostul şi hrana puilor, de a-i apăra de orice primejdie, prin sfat şi supraveghere, în capacitatea de a ierta, de a consola, de a-i feri de suferinţă, dar mai ales în hotărîrea de a-i pregăti pentru viaţă, pentru vremea cînd vor ieşi de sub ocrotirea aripilor ei. Pentru aceasta sînt „lecţiile de zbor". Desigur, nu trebuie uitată acea primă expresie a dragostei de mamă: bucuria de a-i privi şi de a-i vedea crescînd pe puişori. Există, însă, momente în care sentimentele materne fireşti cresc, parcă din izvoare nebănuite. Aşa se întîmplă atunci cînd viaţa puilor este ameninţată. Prepeliţa şi puişorii trec prin stări de mare încordare şi teamă atunci cînd pe mirişte lor, într-o după-amiază de august, soseşte un vînător, însoţit de cîinele lui. Puii, de a căror drăgălăşenie autorul nu uită niciodată, „au ridicat toţi în sus capetele cu ochişorii ca nişte mărgele negre", ascultînd speriaţi, neînţelegînd. Este o situaţie limită, adică aparent fără ieşire, căci tocmai dinspre lăstarul în care s-ar fi putut adăposti, venea vînătorul. Prepeliţa „a rămas încremenită", iar puii „lipiţi cu pămîntul", cu poruncă să nu se mişte cu nici un preţ. Încordarea se exprimă prin tăcere (marcată şi prin şoapta mamei, fîşîitul cîinelui, clipirea ochilor), prin nemişcarea totală (a se observa participiile, ca expresie a pasivităţii), prin ascuţirea simţurilor („Uite-l: piciorul lui e acum aşa de aproape de ei, încît văd cum i se urcă o furnică pe carîmbul cizmei. Vai! cum le bate inima."), prin acţiunea disperată şi atît de riscantă a prepeliţei. Ea „zboară ras cu pămîntul, la doi paşi de botul cîinelui", prefăcîndu-se rănită şi salvîndu-se în lăstar. Numai spaima cumplită, panica pe care i-o stîrnise primejdia determină o asemenea concentrare şi iniţiativă în acţiune, în faptele prepeliţei.

Nicicînd nu apare mai intensă dragostea de mamă ca atunci cînd ea este silită să asiste neputincioasă la suferinţele puiului său. Este o imagine plină de dramatism a iubirii materne, care devine sfîşietoare în finalul povestirii. Negăsindu-şi puiul, prepeliţa este disperată. Apoi, înţelegînd gravitatea accidentului, faptul că puişorul nu va mai putea zbura spre ţările calde, ea îşi ascunde durerea, „silindu-se să nu plîngă" şi, atunci cînd, tot din dragoste maternă – căci îşi salva ceilalţi puişori – este obligată să-l abandoneze pe cel rănit, prepeliţa „nu se uită înapoi, ca să nu-i slăbească hotărîrea".

Punctul culminant al acestui subiect îl constituie sfîşietoarea luptă ce se dă „în inima bietei prepeliţe". Ea ar fi vrut să se rupă în două: jumătate să plece cu copiii sănătoşi, (...) iar jumătate să rămîie cu puiul schilod". În primul rînd trebuie să observăm luciditatea prepeliţei, adică acea capacitate de a privi în faţă realitatea, de a nu-şi face iluzii în privinţa faptului că puiul rănit sau întreaga familie ar putea rezista cumva la gerul iernii. Nici nu-şi poate închipui că puişorul, o dată părăsit, s-ar mai putea salva în vreun fel. Aceasta dezvăluie o cunoaştere adîncă a legilor vieţii, a legilor aspre ale supravieţuirii. De fapt, a rămîne alături de puiul bolnav ar fi însemnat pentru prepeliţă să contrazică legile naturii, acel instinct de migraţie al speciei, ceea ce nu putea echivala decît cu moartea. A-şi părăsi copilul nefericit este împotriva iubirii ei de mamă. Fireşte că ea trebuie să urmeze drumul dintotdeauna al speciei ei, care nu poate fi abătut de nici un *accident* pentru că, în mod necesar, numai acesta îi poate salva pe ceilalţi puişori. Aceasta este şi importanta *lecţie* pe care o oferă textul. Legile naturii, ca şi legile vieţii omeneşti, nu iartă şi nu pot fi schimbate. Rănirea puiului s-a produs dintr-o măruntă neascultare a sfatului mamei, dar consecinţele ei au fost dezastruase. Iată cu ce preţ imens *ne învaţă* natura. Iată de ce „Sandi" trebuie „s-o asculte pe mămica".

De fapt, scriitorul nu şi-a ales întîmplător ca personaje, din întreaga lume a necuvîntătoarelor, nişte păsări. Poate că în raport cu nici o altă vieţuitoare nu s-a manifestat mai limpede capacitatea omului de a stabili corespondenţe, analogii, în ceea ce priveşte soarta, destinul, întîmplările vieţii şi, nu mai departe, instinctul matern. Nu există, oare, în limba română atîtea expresii care ilustrează această idee: „sub aripa mamei", „aripile ocrotitoare ale mamei", „l-a luat sub aripă", „a ţine sub aripă" (pe cineva), „a-şi lua zborul" (în viaţă), „zborul vieţii", „a-şi deschide aripile" (spre viaţă), „şi-a frînt aripa" (a suferit un mare eşec). Analogia om-pasăre este foarte frecventă în literatură.

În ceea ce priveşte cerinţa de a imagina un alt sfîrşit pentru această povestire, trebuie pornit de la precizarea că o operă literară, dacă este izbutită, nu poate avea alt deznodămînt decît acela pe care îl are. Deznodămîntul decurge în mod necesar, obligatoriu, din felul în care şi-a conceput autorul întregul subiect şi tratarea lui, astfel că o altă încheiere nu ar putea fi decît falsă, neconvingătoare, neverosimilă, adică greu de crezut, pentru că ar contrazice logica artistică a textului. Totuşi, orice operă literară îndeamnă la meditaţie, la visare, la regîndirea conţinutului din felurite puncte de vedere, în funcţie de acela care o citeşte. Este modul de a colabora cu scriitorul al cititorului. (colaborare mai activă în cazul textelor moderne). Ne-am putea închipui că prepeliţa a rămas cu toţi puii săi şi au murit de frig, că puişorul rănit a rezistat la frigul unei ierni, întîmplător mai blînde, că a fost găsit de un om,

îngrijit şi salvat, că s–a vindecat în chip miraculos, urmîndu–şi cu întîrziere mama – toate finaluri optimiste, dar neconvingătoare, false. Putem să ne închipuim, de asemenea, că prepeliţa şi–a ucis puiul înainte de a pleca pentru a–l scuti de suferinţă – greu de crezut! Şi aşa mai departe. Pentru a construi un alt deznodămînt ar trebui să reconstruim întreaga povestire. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR

Povestirea *Domnu Trandafir* este concepută ca o scrisoare. În cîteva rînduri, autorul se adresează direct destinatarului, numindu–l cu afecţiune: „prietene", „frate dragă" şi îi comunică intenţia sa de a–i vorbi despre domnul Trandafir, fostul său învăţător. Înţelegem că i–a mai vorbit, deoarece spune că îi va vorbi *şi* în această scrisoare despre omul care l–a învăţat carte. Din acest motiv, tonul autorului este cald, apropiat, familiar. Naraţiunea este o evocare, adică o reînviere a unor întîmplări trecute, în aşa fel încît ele să pară că se desfăşoară înaintea ochilor noştri. Textele în care sînt povestite amintiri din viaţa autorului au un caracter memorialistic. Ele sînt convingătoare prin faptul că se referă la o realitate trăită, nu imaginară. În fragmentele din manual, Mihail Sadoveanu evocă chipul luminos al învăţătorului său, în cadrul mai larg al amintirilor din copilărie, petrecută într–un vechi tîrguşor moldovenesc, de la malul Siretului. Întreaga povestire respiră o atmosferă de lumină blîndă, învăluitoare, de uşor regret pentru timpul care nu se mai întoarce decît în amintire. Tonul este plin de căldură, fiindcă vîrsta cea mai nevinovată, cînd nimic rău şi urît nu putea să existe, stîrneşte duioşie şi melancolie.

Întors după multă vreme în tîrguşorul natal, omul matur este cuprins de un fel de nelinişte a aducerii aminte. El colindă „în lung şi în lat locurile cunoscute", spunînd că „au rămas vii" pentru sufletul său „întîmplările luminoase ale copilăriei". Ca şi în cazul lui Creangă, şi în acest text sadovenian copilăria apare ca o vîrstă a fericirii depline, ca un timp aflat mereu în lumină, neumbrit de nimic, de nici o tristeţe, de nici o grijă, de nici o tulburare. Fireşte că o astfel de privire asupra acestei vîrste este înseninată şi de trecerea anilor, care vor fi şters orice adumbrire. Întîmplările primei vîrste omeneşti i–au rămas *vii* omului matur pentru că sufletul copilului descoperă ca pe un miracol lumea, viaţa, iar sufletul aceleiaşi fiinţe, peste care s–au aşezat valurile vremii, a rămas la fel de proaspăt, de deschis la frumuseţea vieţii, deşi acea lume a apus. Distanţa în timp este subliniată şi gramatical prin folosirea repetată a perfectului compus pentru prezentul povestirii: „Am văzut", „Am văzut iarăşi", „Şi–am mai văzut", „Pe toate le–am văzut", „M–au înfiorat", „M–au bucurat". Timpul copilăriei este imperfectul, un trecut care arată repetarea acţiunii verbale, ca şi cum aceasta nu ar fi încetat: „Mă scăldam cu *dracii* de sama mea", „Ne bălăceam", „Ne ungeam cu nomol", „ne alungam," „ne jucam de–a ascunsul". Sub soarele verii, pe malul Siretului, în „întinsele zăvoaie de sălcii cenuşii", în „desişurile cu mure", „prin poieni", sau noaptea, în „şurile dărăpănate", jocul copiilor izbucnea poleit de orbi-

toarele culori ale naturii („curcubee de stropi"), în fiorii colţurilor negre. Povestitorul îşi aminteşte naivitatea spaimelor de atunci ca şi cum le–ar retrăi: „intram cu grozavă frică de bursuci", „Cu cît fior căutam prin colţuri negre". Rîsul şi mişcarea dezlănţuită a trupurilor tinere dau cititorului senzaţia de izbucnire curată şi nestăvilită a unei vîrste cînd omul trăieşte în inocenţă ca şi natura.

Cel mai mult, însă, M. Sadoveanu doreşte să revadă locul „unde odată era şcoala". El notează cu nostalgie: „numai locul a rămas". Această suprafaţă goală se însufleţeşte, sub privirea încărcată de amintiri, de „freamătul de copii" din prima dimineaţă de elev, de bucuria pe care o dădeau iernile cu „uriaşi de zăpadă". În mijlocul acestei lumi reînsufleţite cu puterile sufletului se înalţă figura Domnului Trandafir. Observăm că maturul îl numeşte, după atîţia ani, tot Domnu Trandafir, că i–a rămas de–a lungul vieţii, *învăţător*. Intrăm în partea a doua a evocării, în care amintirile refac portretul unui om de o nespusă bunătate şi modestie. Prima amintire care revine din întunericul timpului este momentul în care copiii primeau din mîna învăţătorului cîte două pere „de gustare" la începutul vacanţei. Portretul fizic este sumar şi reţinem din el amănuntul semnificativ al ochilor „foarte blajini" ai învăţătorului. Povestitorul însuşi atrage atenţia că nu va vorbi despre gramatică sau aritmetică, adică despre ceea ce i–ar fi putut învăţa oricare alt dascăl, ci mai ales despre „învăţătura cealaltă, sufletească" pe care le–o da Domnul. De aceea îşi aminteşte fostul şcolar toate acele gesturi, care erau ale sufletului, precum învăţătura „poeziilor eroice", a cîntecului, cînd Domnul încrunta „puţin din sprîncene" şi „dădea uşor tonul", pornind „glasurile tinere, într–o revărsare caldă", sau de privirea lui blîndă, „cu zîmbet liniştit", cînd citea din poveştile lui Creangă. Învăţătorul ţinea cartea Humuleşteanului „la piept, în dreptul inimii" şi „se făcea o tăcere adîncă, ca într–o biserică". Aceste fapte îl arată pe învăţător ca om ce iubeşte atît de mult copiii, încît doreşte să–i înveţe mai presus de orice chiar iubirea. Sadoveanu îl numeşte pe acest om care avea „prisos de bunătate în el": „apostol". Apostolul în acest caz înseamnă o fiinţă dăruită luminării poporului pînă la sacrificiul de sine. Domnu Trandafir nu trăia pentru el, ci pentru numeroşii copii pe care i–a învăţat toată viaţa lui. O întîmplare mai deosebită înviorează povestirea. Domnul Trandafir este vizitat, într–o zi, de doi orăşeni care vor să vadă şcoala, copiii şi o lecţie „aşa, de curiozitate". Este, de fapt, o inspecţie la care participă însuşi „ministrul şcoalelor". Farmecul evenimentului constă în faptul că învăţătorul, bun gospodar, ca orice om de la ţară, şi prins cu descărcatul unui car de fîn, nu bănuieşte nimic, întîmpinîndu–i pe cei doi domni în chipul cel mai firesc, ca pe nişte oameni osteniţi de pe drum şi de căldură. Le oferă dulceţi, cafea şi le arată o lecţie „cum o făcea el totdeauna". Impresionează autenticitatea personajului, adică dorinţa lui de a părea exact ceea ce este şi mai ales de a nu părea mai mult decît este. Şi fireşte, ne tulbură puterea lui de a însufleţi orice lucru cu dragoatea care izvorăşte neîncetat din inima lui bună. Ochii orăşenilor sînt dintr–o dată încălziţi. Glasurile tinere şi rîvna plină de har a învăţătorului acţionează cu puterea vrajei asupra oaspeţilor. Nu este, de fapt, o inspecţie şcolară, ci o întîlnire omenească, care stîrneşte înaltului personaj un profund respect. Duioşia îşi are izvor şi în contrastul dintre modestul învăţător, pierdut într–un colţ de ţară, şi personajele înalte, venite dintr–o altă lume, mult mai complicată şi

mult mai puţin pură. Această deosebire transpare în vorbele bătrînului dascăl: „Ce are să caute ministrul aici, în sărăcia asta a noastră?“ Ca să accentueze sfiala dascălului de a se preţui pe sine, povestitorul mai notează că „Domnu Trandafir“ „mult s-a minunat“ de această întîmplare. Nimic nu se spune despre mîndria lui, despre satisfacţia de a fi impresionat pe mai marii „şcoalelor“. Autorul reia observaţia simplă care precede fragmentul vizitei la şcoală, că „Domnu“ nu-i învăţa decît din dragoste. Nici pentru că trebuia, nici pentru că i se plătea, nici „din pricină că se temea de cei mari“. Relaţia cu învăţăceii este paternă: „parcă eram copiii lui“.

Portretul dascălului îmbogăţeşte ideea de *om*, încrederea în puterea omului de a schimba înfăţişarea lumii şi chiar de a învinge numai prin iubire şi bunătate moartea. Spunem aceasta fiindcă „Domnu Trandafir“, îngropat de mult, pe pămîntul pe care l-a sfinţit cu munca lui, trăieşte în mintea şi în sufletul elevilor lui. Scriitorul pare a contrazice ideea că numai personalităţile ştiute de toată lumea pot rămîne nemuritoare. Calitatea de *om* adevărat este la fel de glorioasă, iar locul pe care a trăit rămîne însemnat, chiar dacă timpul şterge aşezările: „În locul acela odată a trăit un *om*“. (D. B.)

Tudor Arghezi: **BADE IOANE...**

Întinsele teritorii ale liricii argheziene pot fi şi au fost comparate cu tărîmul eminescian, pentru că în ambele cazuri vocea poetului a schimbat harta poeziei româneşti. Căutarea lui Dumnezeu, iubirea, moartea, rînduielile sociale, „fărîma“ de existenţă a copiilor, alături de însăşi arta creaţiei sînt feţele omenescului ce au frămîntat conştiinţa artistică a acestui poet. Primul său volum de versuri, apărut în 1927, este şi cel mai mult studiat în şcoală: *Cuvinte potrivite*. Titlul dezvăluie puterea poetului de a lucra asupra vorbelor cum ai lucra o materie palpabilă, cu modestie şi răbdare.

Ţăranii uniţi cu brazda lor îi sînt poetului începători de lume, strămoşi văzuţi uneori ca nişte zeităţi.

Poezia *Bade Ioane...* este o poezie despre ţăran, dar în acelaşi timp despre meşteşugul de a zămisli poezia.

Orice text literar, dar mai ales cel poetic, oferă o suprafaţă vizibilă (cuvinte şi fraze cu înţelesul lor imediat) şi păstrează adîncimi ale înţelesului, sensuri ascunse, la care se poate ajunge prin observarea atentă a termenilor, a construcţiilor şi prin gîndire asupra lor, din afara şi din interiorul textului. Poezia foloseşte forme concentrate şi surprinzătoare; poezia explică, nu spune atunci cînd pare că o face. Prima treaptă a interpretării o constituie citirea atentă a titlului. Vocativul şi apelativul popular *Bade* anunţă o adresare directă. Poezia se adresează, prin urmare, lui „Badea Ion“, adică unui ţăran, dar, pentru că se foloseşte cel mai comun nume românesc (mai ales în rîndul ţăranilor), înţelegem că se adresează oricărui ţăran, tuturor ţăranilor, întregii ţărănimi. Acest lucru se pricepe uşor după lectură. Important este să aflăm de ce autorul a ales o asemenea formă. Adresarea la singular este mai con-

vingătoare, mai firească, fiindcă este mai sinceră şi mai apropiată, mai omenească.

În această poezie persoana întîi a celui care vorbeşte reprezintă chiar persoana poetului (ceea ce nu se întîmplă întotodeauna cînd se foloseşte persoana întîi în poeziile ce exprimă sentimente în mod direct).

Poezia are trei strofe, şi dacă urmărim unitatea lor de conţinut, observăm că în prima se realizează un portret al ţăranului român, continuat în strofa a doua prin detaşarea unei trăsături dominante şi a unui mare eveniment în destinul ţărănimii; ultima strofă întregeşte portretul, poetul simţindu-se un mărunt stihuitor în faţa creaţiei artistice a ţăranului.

Poezia se poate segmenta şi altfel, tot ternar: prima parte, marcată de condiţional (*m–aş gîndi*, *ţi–ar* mai *fi* pe plac, *ţi–aş cînta*, *ţi–ar plăcea*) şi conjunctiv (*să–ţi fac*, *să* mai *fie*) exprimă dorinţa de a închina un cîntec ţăranului, dar şi o oarecare nesiguranţă, venind din necunoaşterea tainelor sufletului acestuia. Partea a doua, începînd cu „Bărbat ai fost" fixează existenţa în timp a ţăranului (*veacuri, ceasul*), „istoria" lui, faptele obiective, şi din acest motiv tonul devine ferm în raport cu cel iniţial, parcă şoptit. Modul verbal este acela al acţiunii reale, indicativul, iar timpul – perfectul compus, timpul amintirii, al povestirii: *ai fost*, *ai purtat*, *ai sunat*, *ai înviat*, *ai deşteptat*, *v–aţi dovedit*. Formele respective sînt interferate de două verbe la prezent: *spune* şi *mărturisesc*, ambele cu referire la dovada vie, *prezentă* (*pămîntul* şi *ţara*) a marilor calităţi ale ţăranului. Această parte, a doua, dezvoltă argumentele admiraţiei poetului care intenţionează „să facă un cîntec", iar ultima strofă consemnează imposibilitatea de a-l face. În mod curios textul apare ca expresie a neputinţei poetului de a scrie o poezie (din timpurile vechi ale literaturii, *cîntec* înseamnă şi poezie, artă). Acesta e mai curînd un procedeu literar decît o situaţie reală, în sensul că sentimentele poetului nu–şi află cuvinte pe măsură.

În *Bade Ioane...* auzim o singură *voce*, a poetului, căruia nu i se răspunde. Ne aflăm, prin urmare, în faţa unui monolog liric, scris spre lauda ţăranului, avînd, aşadar, un caracter de odă. Oda este o poezie de laudă, de slăvire, pornind dintr–o enormă admiraţie pentru o personalitate, un eveniment, o ţară, un popor etc.; e o poezie a adresării directe ca şi *Bade Ioane...* . Caracterul de odă defineşte atitudinea poetului.

Relaţia pronominală inclusă în comunicare, *eu*–ul poetului şi *tu*–ul adresării, stabilită încă din primul vers, creează o permanentă legătură între două fiinţe care aparţin unor categorii umane distincte ca mod de existenţă, apropie două vîrste ale culturii, cea străveche a ţărănimii şi cea nouă a poeziei culte, a societăţii moderne; două vîrste ale aceluiaşi popor şi două lumi se leagă prin iubire. Aşa cum „Badea Ion" îi reprezintă pe toţi lucrătorii pămîntului şi poetul – dincolo de arta sa, fireşte, de posibilitatea de a cînta, de a scrie – ne reprezintă pe noi toţi. Cîntecul său e *nou* pentru că toţi sîntem *noi* faţă de ţărănime, cea mai veche formă de existenţă românească fiind societatea agrară.

Să descifrăm poemul vers cu vers.

În primul şi al doilea, scrise parcă în proză, surprinde atitudinea familiară. *Poetul* pare a se aşeza gospodăreşte lîngă „badea Ion", cu gîndul să–i facă o bucurie, un dar. În această esenţă a comunicării apare însă fiorul de

îndoială: „de ţi–ar mai fi pe plac". Poate el şti ce anume i–ar mai place ţăranului? Ar vrea să–i dăruiască un cîntec, din preţuire, dragoste, recunoştinţă, poate chiar dintr–un sentiment de neprecizată vinovăţie, dar o îndoială îl tulbură: mai poate ajunge la sufletul tainic al ţăranului? În cuvintele simple citate mai sus e cuprinsă sfiala iubirii.

În următoarea frază lirică (versurile 3, 4), *poetul* pare a fi cutremurat de sunetul prelung şi străvechi al „buciumului". Cîntarea buciumului e răscolitoare căci vine din adîncurile timpului, aduce vraja şi zbuciumul altor vremuri (era adesea semnal de întîmplări grozave, de primejdie sau de moarte), de aceea „sună prea departe", *departe* în timp şi *departe*, pentru că are ecouri prelungi în sufletele noastre.

În versul următor poetul îşi defineşte elementar arta ca „mută", adică *scrisă*, pentru a se face înţeles de ţăran a cărui artă literară nu a fost niciodată scrisă, ci orală, făcînd aluzie la două ere de creaţie spirituală, cea tradiţională, populară şi cea cultă. Sintagma, care mimează un fel de stîngăcie a exprimării: *muteşte*, mărturiseşte dorinţa de apropiere sufletească, dar şi mişcarea culturii spre alte forme.

În acelaşi timp exprimă adîncimea iubirii, căci un cîntec izvorît din dragoste, dar „mut" este cu atît mai sincer. Aceste înţelesuri sînt puse în lumină de surprinzătoarea vecinătate a unor termeni ale căror sensuri se contrazic reciproc: „a cînta" şi „muteşte" (figură de stil numită *oximoron*). Cîntecul în acest context este forma proprie artistului cult de a cinsti pe ţăran printr–un gest purtînd modestia unei iubiri profunde.

Versul dezvăluie posibila interpretare a textului ca întîlnire a două feluri de *a cînta*.

În întrebarea ce urmează, se foloseşte forma veche a cuvîntului *vers*, care trimite la vechile cîntece populare „de bărbăţie şi de vitejie" – baladele. Ele probează virtuţile eroice ale celor care le–au creat.

Se confirmă această înţelegere prin termenul „bărbat" („Bărbat ai fost") echivalent cu atributele: puternic, dîrz, vrednic, demn; „bărbat" este gramatical un adjectiv, iar stilistic un epitet. Mărturia acestei bărbăţii o poartă *pămîntul*, cu care ţăranul se identifică. Lucrarea pămîntului cuprinde în ea şi o atitudine de rugă, de pietate faţă de ceva sacru. La început pămîntul era chiar o zeitate, iar rodnicia lui, un semn al graţiei divine. Arghezi s–a gîndit şi la mişcarea ritualică ce însoţeşte rugăciunea creştină: atingerea evlavioasă a pămîntului cu genunchii şi cu fruntea, ori numai cu mîna dreaptă.

Termenii „ogoarele şi ţara" concretizează noţiunea prin perspectiva vastă a pămîntului cultivat, a civilizaţiei.

Versurile 8–11 confirmă o anumită simetrie a argumentaţiei („o spune/Pămîntul"; „Mărturisesc ogoarele şi ţara"), producînd impresia de stăruinţă în efort, de ciclu neîntrerupt al prefacerii naturii.

Versul „Că ţi–ai purtat prin veacuri greu povara" se referă la ţăranii din toate timpurile, un lanţ nesfîrşit de generaţii, invocate în strofa a doua, care au purtat „greu povara" prin veacuri. Ţara s–a aşezat, „s–a clădit" pe temelia sacrificiului lor. Expresia e figurată: „povara", „sînge", „sudoare". Se detaşează imaginea simbolică a unui ţăran uriaş trecînd prin secole încovoiat de poverile care îi apleacă faţa spre pămînt.

Conectînd această imagine la strofa a doua, efectul stilistic al metaforelor

dezrobirii se amplifică grandios. Sugestia unui timp al renaşterii („Ceasul deşteptării"), un moment al zguduirii temeliilor lumii, ce „deşteaptă şi morţii" pentru marea înviere, aminteşte atmosfera poeziei lui Octavian Goga, în ciuda distanţei dintre aceste două voci ale poeziei noastre. Jertfa şi munca („sînge şi sudori"), legînd trecutul de viitor, („morţii" – strămoşii de „strănepoţi"), timpuri mereu solidare cu prezentul pentru ţăran, sînt combustia subterană a unui seism istoric. Ţăranul se ridică pe o altă treaptă a umanităţii lui, a existenţei lui. Deşteptarea morţilor, construcţie hiperbolică elogiind forţa miraculoasă a ţărănimii răzvrătite, revelează tensiunea stilistică a rostirii poetice.

Poemul se încheie cu două versuri izolate de corpul textului, prin care se conchide că *poetului* îi este imposibil să mai facă ţăranului „un cîntec", sub motivul artei sale insuficiente: „Să–ţi fac un cîntec? Vorbele–mi sînt goale/ Şi nu au frumuseţea din cîntecele tale." (Care sînt acele „cîntece"? Desigur literatura populară, mai ales cea în versuri, doine, balade, colinde). Micşorîndu–se pe sine printr–o exagerare cu intenţie, poetul înalţă personalitatea artistică a ţăranilor. Aceasta nu este, fireşte, numai o nouă expresie a sentimentelor, ci şi o tehnică literară. A folosit–o şi Eminescu într–un poem foarte cunoscut.

Ultima strofă e un fel de concluzie, legată de aspectul dubitativ (de îndoială, nehotărîre) iniţial prin interogaţia poetică. Certitudinea meritelor ţăranului, a cărui virtute culminantă, talentul artistic e argument suprem în plenoaria cuprinsă în poezie, descumpăneşte pe *poet*. Sînt fraţi întru cîntare poetul şi ţăranul, dar ultimul aşează în cîntecele lui o frumuseţe alături de care orice altă stihuire se va dovedi inexpresivă, „goală", zadarnică.

Într–un cuvînt, *Bade Ioane...* dezvăluie fiinţa exemplară a ţăranului român. Nedreapta suferinţă, modestia, forţa creatoare apar şi la Octavian Goga ca proprii lumii ţărăneşti. Capătă proeminenţă în text momentul răzbunării silniciilor seculare – la Goga ca o povestire, la Arghezi ca un fapt împlinit. Îi apropie pe cei doi mari poeţi smerenia în faţa truditorilor pămîntului şi ctitorilor ţării.

Limba în care scrie Arghezi este apropiată de aceea a ţăranului, artistul împrumutînd de la confratele din veac privirea şi vorbirea îndreptate spre miezul lucrurilor. Expresii precum „povara", „ţara/Clădită–n suferinţă", „ceasul dezrobirii", „ai deşteptat şi morţii", „vorbele–mi sînt goale", „nu au frumuseţea din cîntecele tale", decupate din text, par banale ca imagini artistice; chiar „sînge şi sudoare" nu se distinge printr–o originalitate deosebită. În ce constă atunci puterea de seducţie a acestor versuri pe o temă atît de cunoscută? Ceea ce emoţionează este însăşi această lipsă de căutare a „stilului", această „spontaneitate", începînd cu afectuosul „bade Ioane", adresare simplă şi plină de iubire cu care Arghezi se aşează lîngă ţăran ca să–l aline cu un cîntec, să–i arate că noi cei de acum nu l–am uitat, că vrem să–l înţelegem pe el, nebiruitul şi obiditul „badea Ion". Firescul comunicării izvorîte din adîncimea sentimentului produce vibraţia lirică.

Simplitatea în literatură se „construieşte" însă cu mijloacele artei, nu apare spontan. Arta „firescului" arghezian este dintre cele mai înalte. (D. B.)

CLASA A VI-A

Costache Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII

Alături de Bălcescu şi Alecsandri (dintre autorii studiaţi), Costache Negruzzi aparţine unei epoci literare în care istoria a fost model şi îndemn pentru redeşteptarea neamului românesc. Scrierile adunate sub titlul *Fragmente istorice* învie pilduitor întîmplări vechi, intrate în legendă. Negruzzi este atras de întîmplări eroice, pe care le evocă dramatic într-o construcţie literară echilibrată riguros. Din acest motiv, momentele povestirii *Sobieski şi românii* se pot delimita cu folos pentru a-i înţelege conţinutul. Cetatea Neamţului, a cărei asediere de către oastea polonă, sub comanda regelui Ion Sobieski, la sfîrşitul secolului al XVII-lea, pare a fi o întruchipare a rezistenţei împotriva tuturor cotropitorilor. Ochiul povestitorului se apropie de cetate, iar în final privirea se retrage, reaşezînd parcă cetatea în pagina vie a cronicii. Introducerea în atmosferă – expoziţiunea – prezintă drumul către cetate, străbătut de armata polonă în toamna anului 1686, în retragerea ei din faţa turcilor şi tătarilor. Rolul expoziţiunii este de a crea culoarea istorică a evenimentelor ce vor urma. Autorul înfăţişează armata în degringoladă: „trăsuri, bagaje, pedestraşi, şleahtă pospolită, amestecaţi, în neregulă, cu steagurile strînse, cu capul plecat, cu armele răsturnate, cu întristarea pe faţă şi cu durerea în inimă." Enumeraţiile vizualizează starea „ticăloasă" a unei oştiri înfrînte, înfometate şi demoralizate. În fruntea ei se află însuşi Sobieski, regele Poloniei, prezentat cu ironie ca „eroul creştinătăţii, mîntuitorul Vienii!". În suita regelului se află hatmanii Iablonovski şi Potoţki. Ivirea cetăţii Neamţului, „trufaşă", „pe sprînceana dealului", care insuflă regelui dorinţa de a o cuceri, constituie intriga povestirii, punctul narativ din care se va dezvolta conflictul între trufia polonilor, poftitori de bogăţii, şi bărbăţia puţinilor apărători ai cetăţii, care stau cu modestie şi dîrzenie de pază. Intriga aşează faţă în faţă două tabere duşmane disproporţionate, de o parte o armată întreagă, cu tunuri, iar de cealaltă o mînă de oameni, numai nouăsprezece plăieşi. Istoria şi literatura noastră ne-au obişnuit cu astfel de confruntări. Se înfruntă de fapt două realităţi morale despărţite de zidurile bătrînei cetăţi: afară, puterea străină invadatoare, înăuntru tăria inimilor viteze care-şi apără „sărăcia şi nevoile şi neamul", cum va scrie Eminescu mai tîrziu. Desfăşurarea acţiunii înlănţuie faptele paralele şi contrastante ale celor două tabere: organizarea rezistenţei plăieşilor, cu simplitate şi hotărîre, solia regelui polon orgolioasă şi dispreţuitoare, lupta pentru cetate, eroismul moldovenilor, capitularea condiţionată a apărătorilor cetăţii, pierderile

Scanned with OKEN Scanner

leşilor, „fără spor“ în luptă.

Vorbele ceremonioase şi mîndre ale solului atîrnă uşor în cumpănă cu răspunsul dîrz şi firesc, în limba poporului, dat de bătrînul plăieş: „Mai bine Măria sa şi–ar căuta de drum şi ar da pace unor oameni care nu i–au făcut nimică. Cetatea n–avem gînd să i–o dăm cu una, cu două, măcar că nu sînt în ea nici averi, nici merinde. Tot ce–i putem da este plumbul din pusce, pre care i–l vom trimite noi de pe ziduri, fără să se mai ostenească să vie înăuntru“. Ironia dispreţuitoare a plăieşului striveşte fala cuvintelor goale ale trimisului regal. Lupta este prezentată pe scurt: tunuri, bătînd necontenit, de o parte, „gloanţe care nu făceau greş“, de cealaltă. Sînt consemnate zilele bătăliei ca într–o cronică: „În ziua dintăi“, „a doua zi şi a treia zi“, „a patra zi“. Cei cîţiva plăieşi *scriu* prin jertfa lor istoria. Curajul, demnitatea şi hotărîrea nu–i părăsesc nici atunci cînd, rămaşi doar nouă, ridică „ştergar alb“. Se predau, dar pun condiţii şi bătrînul lor conducător încheie episodul la fel de ironic: „– Zece din noi au pierit din mila Măriei tale“. Cînd Sobieski află că oastea lui s–a bătut numai cu nouăsprezece moldoveni, întreaga întîmplare ni se înfăţişează ca o glumă enormă la adresa făloşeniei leşeşti. Acest lucru îl simte şi regele, care, „turbat de mînie“, hotărăşte să–i spînzure pe supravieţuitori. Povestirea atinge punctul culminant al subiectului ei, participarea cititorului fiind mai intensă ca oricînd. Impresionat de vitejia apărătorilor moldoveni, hatmanul Iablonovski sfătuieşte pe rege să nu–şi uite făgăduinţa că–i va lăsa slobozi pe plăieşi. Recunoscînd adevărul faptelor, regele cel mîndru, „înnobilează“ pe plăieşi atestînd faima faptei lor: „mergeţi în pace şi spuneţi copiilor şi fraţilor voştri că aţi avut cinstea a vă împotrivi cinci zile regelui de Polonia“. Admiraţia duşmanului faţă de patriotismul şi vitejia apărătorilor pămîntului românesc e o atitudine pe care a dictat–o însăşi Istoria. Taberele se despart simbolic, moldovenii urcînd „către munţi“, iar polonii coborînd „încet la vale“. Deznodămîntul, prin care se rezolvă conflictul, încheie acţiunea în modul cel mai semnificativ pentru sentimentele pe care a dorit să le transmită autorul.

Personajele sînt schiţate în cîteva linii, definitorii – nobleţea de sînge a polonezilor Sobieski, Potoţki şi Iablonovski este mereu pusă în umbră de nobleţea de caracter a moldovenilor: slugărnicia lui Potoţki, trufia, nestăpînirea în momente importante, neputinţa de a–şi recunoaşte înfrîngerile în ceea ce–l priveşte pe Sobieski, cumpătarea înţeleaptă, spiritul dreptăţii al hatmanului Iablonovski, se confruntă cu simplitatea ţărănească, cu curajul, modestia, chibzuinţa şi dragostea de patrie a plăieşilor.

Fragmentele dialogate nuanţează caracterizarea psihologică, iar pasajele descriptive – culoarea istorică.

Limba folosită de Negruzzi se individualizează prin îmbinarea de elemente arhice şi populare; cele dintîi sînt folosite mai mult de povestitor, iar cele din urmă apar în dialogul personajelor. Limbajul popular păstrează şi el o mireasmă arhaică: „– Taci, mucosule! îl curmă bătrînul. Te temi că–i peri? Mare pagubă! Un mişel mai puţin“. Răzbate printre rînduri atitudinea autorului de admiraţie sau dezaprobare, de uimire în faţa vitejiei străbune, sau de ironică sancţionare a trufiei, altfel spus intenţia scriitorului de a ne învăţa să alegem binele de rău. **(D. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu: SCRISOAREA III (fragment)

Românii, aşezaţi în calea năvălitorilor, au suportat aproape întotdeauna confruntări inegale. Cele mai strălucite victorii s-au obţinut împotriva unui duşman cu mult mai numeros. Literatura noastră a transfigurat artistic de multe ori aceste răscruci ale destinului românesc, încercînd să surprindă „miracolul“ prin care ţara a rămas, iar agresorii ei s-au spulberat.

În *Scrisoarea III* apare unul dintre voievozii care au întruchipat miracolul românesc, devenind simbol al luptei unui popor paşnic dar neînfricat împotriva unor cotropitori trufaşi.

Fragmentul din manual prezintă viziunea eminesciană asupra Istoriei, evocînd un timp eroic al Patriei prin întîlnirea dintre Mircea cel Bătrîn şi Baiazid (înaintea bătăliei de la Rovine din 1394) şi prin descrierea acestei lupte, cu o desăvîrşită artă literară.

Primele şase versuri înfăţişează sosirea armatelor duşmane („Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah şi spahii“, în număr copleşitor, ca o invazie de lăcuste: „Vin de-ntunecă pămîntul“, „în sunet de fanfară“) şi prezenţa oştii române, contopită cu „codrul de stejar“. Întîlnirea celor doi conducători, precedată de solia de pace a domnitorului muntean, pierde din solemnitate, datorită înfăţişării modeste a lui Mircea: „Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port“. Notăm că simplitatea aceasta nu priveşte decît înfăţişarea şi comportamentul, arătînd un om neiubitor de podoabe inutile şi atitudini semeţe. Urmează dialogul în care se realizează portretul celor doi. Baiazid i se adresează lui Mircea neceremonios, ca şi cum ar fi un om oarecare („–Tu eşti Mircea?“) şi îl ameninţă. „a schimba coroana într-o ramură de spini“ înseamnă a risipi cu desăvîrşire o ţară şi un popor, lăsînd în urmă pustiul în care cresc doar spinii. Mircea păstrează legea ospeţiei cu multă stăpînire de sine, urează bun sosit lui Baiazid, ca unui oaspete, şi refuză cu hotărîre să i se supună, fără trufie, cerînd pacea, ba chiar măgulind mîndria sultanului: „Să ne dai un semn şi nouă din mila Măriei tale...“. În încheiere, el invocă seninătatea în faţa destinului, specific românească: „Ce e scris şi pentru noi,/ Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război“. Sultanul confundă modestia lui Mircea (izvorînd din felul de a fi al poporului), dorinţa de pace ce-l caracterizează, înţelepciunea unui domnitor ce vrea să evite vărsarea de sînge, cu slăbiciunea şi cutezanţa de neîngăduit unui nevolnic. Sultanul, obişnuit cu fastul, cu strălucirile exterioare, este orbit; el nu poate pătrunde dincolo de aparenţe şi de aceea ia modestia drept laşitate. Faptul că un suveran avînd înfăţişarea lui Mircea s-ar putea împotrivi chiar şi o clipă dorinţelor sale îi stîrneşte furia, declanşînd un întreg discurs, strigat parcă din ce în ce mai tare, pe măsură ce mulţumirea de sine, îngîmfarea, îl îmbată. Sultanul pare beat de propria lui glorie atunci cînd îşi descrie victoriile. Între cei doi începe o primă bătălie – deloc neînsemnată –, o încrucişare a vorbelor înainte de încrucişarea armelor. Puţinele cuvinte ale domnului muntean sînt

înecate în torentul vijelios de fraze răsunătoare, nimicitoare parcă, ale sultanului. Conţinutul argumentelor, ordinea lor, veşmîntul de cuvinte care le îmbracă, urmăresc să-l convingă pe ascultător de adevărul cuprins în cuvîntare. Înfruntarea dintre Baiazid şi principii Apusului apare ca un război al întregii lumi, pentru că sultanul stăpînea un imperiu, dar şi pentru că gloria pe care şi-o atribuie n-ar fi încăput în cadre mai strîmte.

De aceea, el accentuează faptul că *toţi* adversarii săi, *toţi* cei de o altă lege – „Tot ce stă în umbra crucii“ –, *toţi* cei mai vrednici şi vestiţi – „Toată floarea cea vestită a întregului Apus“ – i s-au împotrivit. Măreţia unei biruinţe nu se poate stabili decît în funcţie de prestigiul adversarului. De aceea sultanul slăveşte strălucirea cruciaţilor şi mulţimea lor: „S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta, / Papa cu-a lui trei coroane, puse una peste alta“. Confruntarea seamănă cu o luptă a forţelor dezlănţuite ale naturii: „Fulgerele adunat-au contra fulgerului care / În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt şi mare“. Fulgerele (cerul), marea şi pămîntul înseamnă întregul univers. Duşmanii sultanului se strîng precum rîurile din toate părţile lumii, părînd a zgudui temeliile lumii ca un cataclism natural: „Zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi, / Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii, / Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii!...“ Orizontul, întunecat de scuturi, marea înspăimîntată de corăbii, duşmanii precum rîurile şi pădurile „de lănci şi săbii“ sugerează însăşi natura înspăimîntată de forţele care-l înfruntă pe sultan. La Nicopole aceste armii stau ca „zidul neînvins“. Este prima parte a discursului, realizată prin exagerări voite de poet spre a da imaginea impresionantă a împăraţilor şi regilor care au pornit război împotriva Semilunei, din perspectiva trufiei sultanului. Energia acestuia de a-i înfrunta se naşte din *ură*, din ura neîmpăcată şi oarbă, dintr-o înverşunare nepotolită, care-i stîrneşte dorinţa de a-i umili pe duşmani. Nu este vorba deci de o victorie dreaptă într-o bătălie purtată cu iscusinţă, ci de aspiraţia de a strivi alte popoare: „Din pristolul de la Roma să dau calului ovăz...“ „Pristolul“ (altarul) de la Roma este centrul sfînt al creştinilor. Lipsa de omenie şi de toleranţă a sultanului pentru cei de o altă lege, caracterul lui mărunt, transpar în această dorinţă meschină, ignobilă.

Imaginea calului în altarul învinşilor este echivalentă cu imaginea coroanei lui Mircea prefăcută în ramură de spini, ambele simboluri ale distrugerii totale de popoare, civilizaţii, culturi. Mîndria de sine se desface din vorbele otrăvite de ură ale lui Baiazid: „să trec falnic, fără păs,“. În finalul discursului se rosteşte argumentul suprem al demonstraţiei: toiagul moşneagului nu poate sta în cumpănă cu forţele lumii întregi, care au zguduit cerul şi marea, şi pe care totuşi le-a biruit. Urmează răspunsul lui Mircea, de această dată energic, amplu. Tonul lui Mircea de asemenea va creşte progresiv. Mircea arată sultanului deosebirea dintre aparenţă şi esenţă, îi dezvăluie ceea ce se află sub învelişul lucrurilor. Această dezvăluire a adevărului priveşte persoana sa (Mircea afirmînd cu demnitate voievodală că bătrînul dinaintea lui Baiazid este „Domnul Ţării Româneşti“) priveşte poporul român (a cărui istorie, invocată de la începuturi îl dovedeşte imposibil de înfrînt) în sfîrşit, priveşte faima de care sultanul era atît de mîndru şi care nu este decît un lucru vremelnic. Mircea sugerează că dispreţul sultanului pro-

vine din *necunoaştere*: „Eu nu ţi–aş dori vreodată, să ajungi să ne cunoşti". Expresia domnitorului este în această parte a răspunsului său de sfătoşenie bătrînească, dar numai aparent, căci vorbele atît de liniştite taie ca sabia cu ironia lor ameninţătoare; Darius, învinsul, este numit ironic „oaspe", ceilalţi năvălitori sînt numiţi, cu imprecizie aluziv ironică „mulţi". Ironică este şi expresia populară „lumea nu putea să–i mai încapă". Mircea face un iscusit şi lămuritor joc de cuvinte între „au cerut pămînt şi apă" şi „toţi o apă ş–un pămînt", expresii în contextul cărora termenii sînt inversaţi, după cum şi situaţia pe care o desemnează reprezintă o ironică inversiune: din poftitori de „pămînt şi apă" – cerere simbolizînd supunerea necondiţionată –, acei „împăraţi şi regi" devin „apă şi pămînt", adică sînt distruşi cu desăvîrşire.

Observăm că definindu–se pe sine, Mircea îşi caracterizează de fapt poporul: „Nu e om de rînd, el este Domnul Ţării Româneşti. / Eu nu ţi–aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti". A doua parte a discursului domnitorului este un contraargument la faimoasele izbînzi ale Semilunei. Mircea descoperă sultanului că bătăliile cu care se lăuda s–au purtat pentru *„lauri"* , părţile adverse fiind caracterizate de aceeaşi sete de glorie. Într–o astfel de luptă nimeni nu poate avea certitudinea victoriei, acea izbîndă fiind *întîmplătoare*, căci îi lipseşte cauza dreaptă, nobilă, care s–o facă *necesară*. În răspunsul lui, domnitorul aminteşte trecutul cel mai îndepărtat, pentru a sfîrşi cu ceea ce decurge din lecţiile pe care le–a oferit istoria. În opoziţie cu acele oşti „leite–n zale de–mpăraţi şi de viteji", Mircea aşează înaintea sultanului valorile lui: „sărăcia şi nevoile şi neamul...", adică dorinţa de viaţă liberă în care poporul să–şi împlinească rosturile sale străvechi. Cuvintele citate s–au păstrat în conştiinţa noastră naţională ca o maximă. Ultimul punct al argumentaţiei priveşte faptul că, luptînd, nu pentru vreo glorie, ci pentru neam şi ţară, bătrînul voievod va fi ajutat de întreaga natură: „tot ce mişcă–n ţara asta, rîul, ramul, / Mi–e prieten numai mie, iară ţie duşman este". Dacă în discursul sultanului erau invocate elemente cosmice (cerul, marea, pămîntul) suportînd dezlănţuirea războinică a lumii (cuvintele „rîuri–rîuri" şi „păduri de lănci şi săbii", folosite în sens figurat desemnau mulţimea de oameni şi arme) – un univers natural „pasiv", natura invocată de Mircea este luminoasă, senină, („rîul, ramul") şi „activă", solidară cu omul, fraternă, umanizată, aşa cum apare în concepţia populară românească. Ultimele cuvinte rostite de Mircea constituie punctul culminant al argumentaţiei sale: *faimei* sultanului i se va împotrivi *„iubirea de moşie"*, zid de nebiruit, zidul inimilor viteze şi iubitoare de ţară ale românilor, un *zid* necunoscut încă de sultan, altfel decît zidul taberelor de la Nicopole. Mîndria naţională a poetului transpare în măreţia rostirii lui Mircea.

Partea a doua a fragmentului descrie bătălia de la Rovine. Poetul nu urmăreşte o reconstituire istorică a luptei, ci numai înfruntarea năprasnică, eroismul oştirii române sub comanda lui Mircea, pentru apărarea pămîntului strămoşesc. Ca un ecou al cuvintelor anterioare ale domnitorului, „Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium". Impresia de mişcare furtunoasă, de zgomot asurzitor şi de culori fulgurante este copleşitoare. Culoarea apare mai ales sub aspectul contrastelor de lumină şi umbră: „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra–ntunecoasă"; „Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt. / Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni, / Orizontu–ntunecîndu–l, vin săgeţi de pretutindeni". Termenii de comparaţie „nouri de

aramă“, „ropotul de grindeni“, „vijelia“, „plesnetul de ploaie“, „crivăţul“, „gerul“, „potop“, „mare turburată“ dau senzaţia că lupta seamănă cu o dezlănţuire a forţelor naturii. Duşmanilor li se pare „că se năruie tot cerul“; oastea română le apare precum urgia, „sfîrşitului lumii“ din vechile credinţe populare. Alături de cuvinte care redau sonorităţi diferite („urlă“, „striga“), apar cuvinte în interiorul cărora se repetă acelaşi sunet sau grup de sunete. De exemplu, în „vîjîind ca vijelia“ se repetă sunetele *v* şi *j*, în „durduind“ – *d*, în „plesnetul de ploaie“ – grupul *pl*. E un joc al consoanelor, din care Eminescu obţine mari efecte imitativ–onomatopeice. Auzim zbîrnîitul şuierat al săgeţilor, tropotul cailor. Un efect muzical e creat de „liniştea“ care se lasă după bătălie, prin repetarea vocalei *a* pe care cad accentele: „falnic armia“. În descrierea luptei de la Rovine s–a remarcat o foarte savantă orchestraţie. Putem „asculta“ această descriere. Ritmul evenimentelor este extraordinar de rapid; remarcăm frecvenţa verbelor de mişcare, cu sens propriu sau figurat: „ies“, „împlu“, „roiesc“, „bat“, „vin“, „ridică“, „se clatină“, „cad“, „lovind“, „mînă“, „gonind“, „soseau“, „calcă“, „gonind“, „trec rupîndu–şi“, „risipite se–mprăştie“. A cădea şi a veni limpezesc, în iureşul bătăliei, sorţii de izbîndă; „cad“ (ca şi „se clatină“, „se răstoarnă“) indică în gradaţie descendentă soarta oştirii vrăjmaşe, iar „vine“ (împreună cu alte verbe ale înaintării zdrobitoare) – biruinţa în luptă, apropierea de victorie a românilor. Repetiţia „vine, vine, vine“ are înţelesul rapidităţii superlative. Astfel de superlative „se aud“, datorită unei obligatorii accentuări ascendente. Ca şi comparaţiile, repetiţiile amplifică efectele de sunet şi mişcare clocotitoare, grandioasă: „Ce mai freamăt, ce mai zbucium!“; „mii de capete pletoase, / Mii de coifuri lucitoare ies...“. „Căci“ se repetă (la începutul a două versuri succesive) în raport cu „în zadar“, ambele repetiţii apăsînd opoziţia între dorinţa furibundă de victorie a sultanului şi realitatea care o contrazice (sultanul e silit să vadă realitatea). Cel mai frecvent apare conjuncţia „şi“, semn al precipitării expresiei. Construcţiile sinctatice, elementele de relaţie, inversiunile, anumite repetiţii sugerează efortul expresiei de a prinde ritmul mişcării, tensiunea sub care privitorul uluit vrea să capteze în cuvînt impresia pe care i–o produce succesiunea rapidă a evenimentelor. Recunoaştem şi forme ale oralităţii, dar şi reflexe ale limbii vechi. Observaţia priveşte şi vocabularul: *a mîna, a certa, a dura, a roi, leit*. Cuvintele şi construcţiile populare vechi aşează convingător în epocă acest episod istoric. O limbă prea arhaică i–ar fi fost străină cititorului. Apar însă şi arhaismele necesare: „ienicerí“, „spahii“, „Aliotman“, „asab“. Există termeni cu semnificaţii adînci, deşi par simpli, de pildă, „pleava vînturată“. Oştirea care venise „înnegrind tot orizontul“ e comparată în final cu „pleava“, ceea ce se aruncă după alegerea rodului bun, exact alegerea care s–a făcut în timpul bătăliei. Acţiunea are loc „într–un ceas“. Seninătatea antepenultimului vers, care contrastează cu încrîncenarea bătăliei, exprimă dispreţul poetului faţă de tot ce este „pleavă“ şi „vînturare“ – risipire, nestatornicie.

Urmărind sub raportul mijloacelor artistice acest fragment din *Scrisoarea III*, constatăm că întregul text se bazează pe antiteză, deoarece Eminescu prezintă două atitudini între care nu poate exista mediere, împăcare. Apare antiteza dintre modul de existenţă al unor popoare în lume, antiteza dintre concepţiile privitoare la rolul conducătorilor (din care decurg portretele literare ale lui Mircea şi Baiazid) şi descrierea prin contraste a bătăliei dintre români şi păgîni. (D. B.)

Alexe Mateevici: LIMBA NOASTRĂ

Ca şi Ardealul, Basarabia a sîngerat sub asuprire străină. Poezia ei e numai glas al patriei. Născut pe acest pămînt, Alexe Mateevici a trăit doar 29 de ani. A fost preot militar, luînd parte la luptele de la Mărăşeşti. Urmele istoriei, glasul „strămoşilor moldoveni", poezia populară stîrnesc poetului basarabean vechi dureri şi proaspătă înflăcărare.

Titlul simplu – *Limba noastră* – corespunde organizării primei părţi a poeziei într–o succesiune de definiţii metaforice; fiecare strofă începe cu termenul de definit într–o formulare elementară: verb copulativ şi nume predicativ. Observăm liniile sinctactice aproape identice ale acestor strofe. Definiţia iniţială e urmată de o alta sau de o dezvoltare a metaforei dintîi. Structura devine astfel enumerativă, un şirag de metafore juxtapuse. Retorica repetare a construcţiei creează o didactică a sentimentului patriotic, stăruitor clamat. Pentru a ajunge la înţelesul poeziei trebuie să descifrăm sensul fiecărei metafore şi să observăm care este sursa efectului stilistic. Începem prin elucidarea sensului propriu al cuvintelor pentru a detaşa prin echivalenţe, cum se va vedea, valoarea lor figurată. Comoară înseamnă o mulţime de obiecte preţioase, strălucitoare, tainice, înseamnă bogăţie neştiută, ascunsă vreme îndelungată uneori. În consecinţă, valoarea, strălucirea, frumuseţea, tainica bogăţie, neştiută de mulţi ar fi însuşirile limbii conţinute în prima metaforă.

În strofa a doua găsim: „foc ce arde". Sintagma pare o construcţie pleonastică, dar poetul se referă, desigur, la un foc ce nu se stinge, la un foc pururea viu care veghează *somnul de moarte* al viteazului în poveşti. Poporul se trezeşte precum voinicul din acest somn, în mod miraculos, adică învie. Limba e focul nestins ce însoţeşte învierea neamului. Metafora trezirii sau a învierii din somnul de moarte apare şi în *Deşteaptă–te, române.* La români, moartea nu e decît un somn din care urmează un alt fel de existenţă, niciodată o scufundare în nefiinţă. Eminescu spune „Să–mi fie somnul lin", textele bisericeşti spun *a adormit* în loc de *a murit*. Sîntem un popor care crede în nemurire, într–o altă viaţă, iar această înviere poate deveni şi o metaforă a trezirii din starea de umilinţă şi apăsare străină asupra neamului, echivalente cu moartea, dar niciodată veşnice.

Dacă în prima strofă expresia metaforică proiectează imaginea unui imens teritoriu peste care s–a revărsat frumuseţea, în strofa a doua limba este imaginată dinamic, are o esenţă luminoasă şi mobilă: e flacără.

În strofa a treia limba e *cîntec*. Sugestiile vizuale se întregesc prin cele sonore. Cîntecul înseamnă frumuseţe şi armonie, purificare a patimilor prin transfigurare artistică, supremaţie a spiritului asupra materiei, îmblînzirea răului, însufleţirea a tot ce este inert; prin cîntare se produce înălţarea sufletească a omului. Or, poporul nostru posedă acest mare dar, reflectat şi în limba sa. Cîntarea lui e „doina dorurilor noastre"; doi termeni specific româneşti, chiar unici în lume, s–a spus, precizează felul cîntării. Doina denu-

meşte un cîntec de jale, melancolie, tristeţe blîndă; ca linie melodică e legănătoare, duioasă, iar dorul – aspiraţie continuă şi tandră, izvorîtă din iubire. Cîntecul ca doină a dorurilor e formă de contemplare a suferinţei devenită frumuseţe artistică. Limba este, deci, o cale de stăpînire a lumii prin iubire de frumos; răul şi suferinţa se distilează în doină, purtătoarea sufletului românesc.

Metafora „roi de fulgere" revelează puterea de transfigurare a lumii prin forţa stihială a cuvîntului. Fulgerul înseamnă strania frumuseţe a energiei în mişcare instantanee, sclipire a forţelor cosmice. Limba deţine, înţelegem, o energie supraomenească, ce schimbă orizonturile existenţei – vremurile bune sau pe cele negre, cu forţa magică a puterii luminii. Splendoare înaltă e limba, ce îşi arată fulgurant scînteierea dumnezeiască (în vechile legende sacre ale popoarelor, numite mituri, fulgerele sînt stăpînite de un zeu suveran, de Creator).

În strofa a patra, limba e „graiul pîinii". Pîinea e considerată drept sfîntă (se jură pe pîine, nu se aruncă pîinea, se binecuvîntează pîinea), cum sfîntă e truda de a o obţine. O nouă metaforă desfăşoară imaginea rodniciei splendide a anotimpului solar: „Cînd de vînt se mişcă vara;", fiindcă pîinea se plămădeşte pe un plai mirific. Ţara e sfinţită prin munca omului, a „bătrînilor" (strămoşilor), iar glia rodeşte această hrană sfîntă, pîinea – ne învaţă poetul. Limba este o hrană a sufletului românesc, dulceaţa ei îl întăreşte şi îl desfată.

În definirea limbii ca „vechi izvoade" se dezvăluie puterea limbii scrise de a imortaliza, de a păstra istoria poporului, a spiritului său, a oamenilor şi a faptelor.

Limba face posibilă vorbirea cu Dumnezeu; vechile cazanii sînt povestea sufletului românesc grăind cu Dumnezeu. Această limbă a sfintelor texte, a cazaniilor, a ceasloavelor este totodată limba ţăranilor; inima lor îndurerată adună în rugăciune slovele limbii, sfinţindu-le.

Ultimele trei strofe reproduse în manual au altă alcătuire. Se lansează imperativul *strîngeţi* – îndemn solemn de „cultivare" a limbii. Sensul acesta se încheagă din tendinţa de alegorizare a metaforei: vorbele trebuie culese cum culegi o recoltă de pietre preţioase. Limba are darul de a se îmbogăţi, de a spori sub soarele nostru aşa cum pietrele s-ar preface în nestemate, minune veşnică a naşterii sub vraja luminii astrale, care ne trimite din nou spre universul fantastic al basmului. Graiul izvorăşte întruna ca o fîntînă fără sfîrşit („un potop nou de cuvinte"). Este adevărat că potop înseamnă în contextul dat număr foarte mare, dar aceasta nu exclude sensul metaforic de cascadă, de „revărsare" fecundă. Soarele şi „revărsarea" sînt embleme ale rodniciei în figuraţia antepenultimei strofe. Imaginaţia poeţilor noştri se vădeşte de multe ori ataşată de reprezentări agrare.

Aceeaşi idee a fecundităţii e subliniată în ultima strofă, identică celei dintîi cu deosebirea că este introdusă prin viitorul „răsări-va". Din comoara limbii, revărsată ca o apă sau ca o sămînţă, ţîşneşte infinita rodire a rostirii româneşti.

Comuniunea dintre limbă şi patrie este exprimată direct o singură dată: „limba ţării noastre dragă". Dar indirect această dependenţă reciprocă e constantă. Limba e a pămîntului („moşie", „adîncuri"), a cerului („roi de fulgere"), a timpului astral (rodul verii), a timpului istoric („vechi izvoade"), a

sufletului credincios (vechile cazanii) şi artist (limba cîntecului). Limba e ţara însăşi. Ne apropiem de o frumoasă rostire a unui mare poet, Nichita Stănescu: „Ce patrie minunată este această limbă!“ Poetul dezvăluie contopirea numelui cu obiectul: „Noi, de fapt, avem două patrii coincidente: o dată este patria de pămînt şi de piatră şi încă o dată este numele patriei de pămînt şi de piatră.“ Încheiem cu unul din aforismele sclipitoare ale acestui poet contemporan a cărui limbă se preface mereu în poezie: „a vorbi despre limba română este ca o duminică.“

Observăm în extrasele din *Lectura suplimentară* că ideile sînt foarte înrudite, iar figurile poetice pornesc din aceiaşi sîmburi ai imaginaţiei: „Limbă veche de lumină“, glas al ţării, al pămîntului, limbă–tezaur, „depozitul cel mai sacru lăsat de generaţiile trecute“, limbă „cu sîmbure de foc şi tainic nimb“ aducînd nemurirea, „patrie de cuvinte“, „de cînturi, de şoapte, de murmure“, „bogăţie“ „înnoită“, limbă străbătînd veacurile din generaţie în generaţie, limbă a tinereţii fără bătrîneţe...

Cum se explică fenomenul în cazul unor artişti din perioade literare diferite şi avînd fiecare un timbru specific? Este vorba de sentimentul comun, iubirea limbii de către oameni ai condeiului, oameni al căror rost pe această lume este să „lucreze“ limba, „să o frămînte mii de săptămîni“, cum spunea Tudor Arghezi. Or, e ştiut că marele făurar de cuvînt este în primul rînd poporul. Cînd se gîndesc la limba noastră, cei mai mulţi scriitori români îi evocă pe ţărani, pe strămoşi, istoria.

Înrudirea de viziune din textele amintite se datorează chiar limbii române, care leagă prin sentimentul patriotic şi simţirea aceleiaşi frumuseţi a graiului un text scris în secolul trecut de unul publicat astăzi.

Recomandăm să se analizeze ori măcar să se extragă cîteva mostre de limbă românească, cîteva granule din aurul ei; de exemplu, din limba veche a textelor populare, din limba proverbelor, zicalelor, ghicitorilor, multe fiind metafore sau alegorii, din limba *Cazaniei* Mitropolitului Varlaam, din limba lui Eminescu ori Sadoveanu, a lui Blaga sau a Anei Blandiana. În sfîrşit, limba „obişnuită“, limbajul familiar, este adesea atît de încărcat de stil: talpa casei, picioarele scaunului, capul patului, broasca uşii, ciuboţica cucului, traista ciobanului, rochiţa rîndunicii, sîngele voinicului, se bat turcii la gura lui, s–au sculat cu noaptea–n cap, dă bir cu fugiţii...

Cînd vorbeşti, ignori frumuseţea limbii, mai ales în conversaţiile curente. Numai dacă vrei să asculţi atent, să citeşti atent, să gîndeşti, vei descoperi adîncimile limbii. Literatura artistică le iluminează. Să comparăm, de pildă: „cad frunzele“ cu „au pornit–o peste luncă frunzele–n bejanie“ sau „coboară toată frunza ce–a fost şi strălucit“, „se scutură frunzele de nuc“, ori „cade frunza jos în vale“. (D. B.)

Ionel Teodoreanu: **PRĂVALE–BABA**

Ionel Teodoreanu este cunoscut mai ales ca autor al romanului *La Medeleni*, una dintre cele mai frumoase cărţi despre copilarie şi adolescenţă,

desfăşurată într-o Moldovă tihnită, senină, patriarhală, în care oamenii trăiesc în armonie şi zîmbet, aflîndu-se parcă de-a pururea în vacanţă. Copilăria personajelor lui Teodoreanu nu cunoaşte umbre, asprimi, conflicte dureroase, ci stîrneşte o neistovită încîntare, vrăjindu-l în primul rînd pe naratorul care o învăluie în torente de metafore; ele creează o altă realitate, deasupra faptelor şi lucrurilor, o *atmosferă* poetică, imaginativă, caldă, născută din candoare. Sentimentele şi imaginaţia poetică, plăcerea dialogului viu şi a asociaţiilor nenumărate estompează adesea filonul narativ în favoarea unor desfăşurări scenice văzute minuţios, a unui stil direct, liricizat.

Un text în proză derutează mai ales prin întindere şi diversitate; se cuvine să găsim principii de ordonare care să capteze conţinutul: situaţii, întîmplări, descrieri, dialog, figuri de stil. În cazul naraţiunii, pentru că *Prăvale-Baba* este o naraţiune, prima operaţie este stabilirea unor secvenţe narative, care se dovedesc la acest autor destul de unitare: plecarea de acasă sub ochii mamei, drumul, aşteptarea în curtea şcolii, formarea grupului care va fi clasa întîi, cunoaşterea învăţătoarei, lecţia. Însăşi această enumerare ne indică drept protagonist nu un copil, deşi Fănuţă pare eroul principal, ci grupul de copii.

Grupul trăieşte în pagină prin deosebiri („Mulţi au tăcut niznai; alţii s-au codit; alţii au dat din cap cu da şi ba; iar alţii au vestit cu toată gura că ei ştiu de-acasă."), prin contraste (Fănuţă şi băiatul primarului) prin excepţii (Ştefan Damaschin de la Prăvale-Baba), dar mai ales prin reacţii identice: copiii se îmbulzesc, privesc uimiţi pereţii cu planşe, simt mirosul străin al clădirii, stau nehotărîţi aşteptînd „drum", urmăresc avid ce se întîmplă, confirmă evidenţele, cad pe gînduri, se bucură că nu sînt în pielea celui scos la tablă, nu înţeleg întrebarea, se miră, cască, „bucuroşi că nu-i cu bănat", „rîd într-un glas"; îi stăpîneşte emoţia şi dezorientrarea, pentru că intrînd în acest grup, creat sub ochii cititorului, copilul care iese din unicitatea lui „de acasă", Fănuţă devine Ştefan Damaschin, numele e rostit întreg, li se vorbeşte „ca unuia singur". Relatat în acest fel, conţinutul îşi pierde orice frumuseţe, fiindcă evenimentele sînt foarte obişnuite, recognoscibile. Autorul vede însă totul de la înălţimea copilului, el are, cum spune Călinescu, „o extraordinară memorie a copilăriei". Copiii descoperă lumea şi ochii lor sînt aţintiţi mereu în afară, senzaţiile lor sînt extrem de vii, lucrurile li se dezvăluie ca nişte miracole. De aceea şi naratorul îi va privi din exterior, nu dinăuntrul sufletului şi gîndurilor lor, pentru că această interioritate la vîrstele mici nici nu există. Să urmărim prin ce mijloace se realizează această exterioritate. Este vorba de descriere, dialog şi de prelungirile metaforice ale modalităţilor de expunere. Naratorul va descrie, folosind o tehnică pe care o numim a contrastului, înfăţişarea soldăţească, hotărîtă a lui Fănuţă, pe care îl compară pentru lămurire deplină cu o „catană" şi ţinuta moale, de catifea a lui Şerban Postelnicu. Pentru a sublinia semnificaţia acestui contrast exterior, naratorul nu analizează, ci compară: „simţindu-se dulău de stînă alături de pisicuţa cu fiong la gîtul gulerat"; cei doi vin din lumi diferite: una aspră, precum aerul tare al stînii, alta dulce şi parfumată, de salon, Fănuţă va fi plin de forţă, cunoscînd munca şi răspunderile, celălalt, un obiect de lux, decorativ şi poate miorlăitor. Acesta e rostul comparaţiei; nu atît de a înfrumuseţa textul, cît de a exprima o mulţime de nuanţe în mod concis şi sugestiv. Şi concret, adăugăm; *vedem* cele două imagini: dulăul şi pisicuţa.

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul conţine, de asemenea, foarte multe sugestii oferite de comentariile autorului. Cu excepţia lui Fănuţă, mai complex caracterizat, copiii (nu numai cei din text, ci toţi copiii) există prin temperament, exprimat în gesturi, cuvinte, atitudini, prin mentalitatea infantilă. Or, autorul observă reacţiile lor pline de candoare: privirea „cu îngheţ", uimirea înciudat–admirativă dintr–un nerostit „iute–al dracului", uitătura prepuielnică. „Prepuielnic" înseamnă bănuitor. Copiii nu sînt de fapt bănuitori, ci uimiţi, întrebători, gînditori, derutaţi, puţin speriaţi, curioşi; toate aceste stări dau acea privire a şcolarului mic pus în încurcătură, care seamănă cu o privire bănuitoare, iar mişcarea bănuitoare a capetelor la întrebarea ce e crida, produce efect comic. Atitudinea autorului e tandră şi ironică în aceste notaţii. Reflexivitatea e comică la acea vîrstă, şi „căderea pe gînduri" va fi însoţită de metafora ironică a naratorului „înnodaţi în îndoieli". Ironia izvorăşte din contrastanta simplitate a primelor noţiuni cu teribila implicare a copilului, semn de naivitate, de candoare. De pildă, „cărturari" (cărturar = om foarte învăţat, de obicei în vîrstă, cu prestanţă) sînt declaraţi cei care anunţaseră că ştiu să scrie, că ştiu alfabetul; naratorul dilată perspectiva ironică, întărind contrastele: „băncile cărturarilor" (din clasa întîi, citim printre rînduri). „s–au aşezat cu slavă în locurile de frunte", „au suspinat cărturarii ş–au trecut la vechile locuri". Un alt contrast comic se produce prin menţiunea ocupaţiei tatălui, a cărei prestanţă socială micşorează şi mai mult făptura măruntă şi neajutorată a odraslei: „Dar băiatul domnului Procuror a dat din cap, cu degetul în gură" (procurorul este un magistrat, o persoană care susţine acuzarea într–un proces); Şerban Postelnicu (băiatul primarului), poreclit „Pătlăgică", rămîne cu gura căscată; Decebal Cotruţă, „băiatul domnului Căpitan de jandarmi", ca o miniatură a tatălui său, îmbrăcat cum se află în „tunică de postav militărească, cusută cu bumbi galbeni", „tace ostăşeşte", adică nu ştie să răspundă (admiraţia autorului e mimată), dar mîna dreaptă îi porneşte „glonţ" spre tablă arătînd crida, pe care nefiind în stare s–o definească, o arată cu degetul. Ironia e amplificată de numele proprii. Băiatul primarului se numeşte Postelnicu (postelnic – arhaism care evocă o veche dregătorie), Hanţă înseamnă „gură" sau „gură–spartă", iar măreţul *Decebal* se însoţeşte cu regionalismul Cotruţă (vatră mică ori loc între perete şi sobă, adică un cotlon cald, un ascunziş). Fără ironie de data aceasta, e sugestiv şi numele talentatului Fănuţă, *damascul* fiind o ţesătură foarte preţuită, cu desene mari şi în relief.

În grupul de copii răsar cîţiva pentru a–i da relief; ei sînt tipurile ştiute ale clasei de şcolari mici: cel nelămurit, cel hotărît, cel prompt care spune „fuguţa" totul, cel cu degetul în gură, abia desprins de poala bunicii. Există şi voci anonime: „a căscat unul", „a spus repede unul clipicios".

Intenţia, subliniem, nu este niciodată de a critica, ci de a surprinde copilăria în toată nuditatea şi ingenuitatea reacţiilor sale, de atîtea ori amuzante, cum ştie toată lumea.

Singurul personaj bine individualizat în acest text este Fănuţă, marea excepţie a grupului, liderul. El îi conduce de la început pe ceilalţi, remorcîndu–i cu dezinvoltură, „din treacăt", aşteaptă fără emoţie în faţa clasei îngheţate de spaimă pentru că are încredere în el şi îi place să gîndească singur. Ştiinţa lui de a se descurca în orice împrejurare, „şi–n codru", se numeşte independenţă, şi nu este caracteristică vîrstei; de aceea el apare ca o gazdă, iar ceilalţi ca nişte oaspeţi. Fănuţă se adaptează rapid, e hotărît,

Scanned with OKEN Scanner

respectuos, plin de haz (a se reţine porecla scornită de el şi curajul de a aşeza oul găinii unde trebuie). Mersul lui soldăţesc contrastează cu chipul de sugar al lui Timotei Hanţu, cu buclele de domnişoară ale lui Postelnicu şi cu naivitatea speriată a tuturor. Personajul ar putea deveni neconvingător sau antipatic din pricina atîtor calităţi, dacă naratorul nu i–ar surprinde aceeaşi inocenţă, aceeaşi măruntă statură (evidentă în ochii mamei) şi originea modestă.

Fănuţă are haina croită dintr–una veche, vine la şcoală cu o gustare sărăcăcioasă. El este dezavantajat social, e cel de la Prăvale–Baba, de la *marginea* Iaşului. Nu cunoaşte răsfăţul şi de aceea e mai pregătit să înfrunte situaţiile noi, viaţa. Este însă şi mai inteligent decît ceilalţi, mai talentat. Întîmplarea oferă uneori astfel de compensaţii. Există o anumită tendenţiozitate socială, o justiţie naiv reparatoare, idilică, am zice, ca în basmul popular; Fănuţă cel sărac e fala clasei, iar băiatul primarului – un nătîng. Antinomiile se trasează cu linii mari, vizibile şi sînt metaforizate: catană – domnişoară, dulău – pisicuţă, nota zece – zeroul, „oul babei".

Observăm că textul trăieşte prin dialogul de o vivacitate extraordinară şi prin sensurile figurate ale cuvîntului: comparaţii, metafore şi alte figuri stilistice. Metaforele lui Teodoreanu deschid mereu ferestre spre tărîmul acelei vîrste nerepetabile, copilăria, cînd ochiul se încarcă de uimire şi de închipuiri frumoase ca în basm. Autorul urmează prin metaforă imaginaţia copilului, de aceea figurile stilului său au aceeaşi concreteţe şi prospeţime ca senzaţiile copilului. Metaforele lui Teodoreanu sînt definiţii în imagini ca pasta proaspătă a culorilor din pagina nouă a abecedarului. Şcoala, abecedarul şi lumea sînt nou–nouţe. Copilul ia act de ele cu o desăvîrşită puritate. Chiar rupţi din pagină, termenii figuraţi se înşiră voios într–o ghirlandă de surprize: vrăbii, dulceţi, întîiul foc in sobă, zbîrnitoarea unui zmeu, rîndunica, sacul de cartofi, clopoţelul sărind într–un picior. Să culegem cîţiva. De exemplu, învăţătoarea „îi închide parcă într–o cutiuţă", adică reţine ceea ce are unic fiecare, dar imaginea concretă a cutiuţei arată nu numai interesul şi grija ei (nu închizi în cutiuţe decît obiecte la care ţii), ci presupune, prin forma diminutivală, şi delicateţea nevinovatelor făpturi. Expresia sugerează nişte obiecte mici şi preţioase. Sau „glasul de porţelan", care trădează o fiinţă fragilă, gingaşă, pură, imaculată, candidă. Alfabetul e povestea literelor. Lecţia e o poveste, iar literele numite metaforic vin direct din basmul lui Creangă.

Unele reprezentări figurate se pot lua ca metafore totale ale copilăriei. Enumeraţia reprezintă cea mai simplă formă de clasare a diversităţii care asaltează pe copil; în acest caz, ea poate deveni un poem al candorilor virtuale şi tactile: „sînt multe lucruri albe şi moi care nu–s nici piatră, nici cridă. Aşa, de pildă: pînza, laptele, halviţa, lăcrămioara, mielul..." Şirul enumerativ, ridicat pe verticala dialogului devine poem al exploziei de vitalitate a copiilor: „– Mă ieu la trîntă, a spus unul. – Mă spăl, a spus altul. – Trag cu praştia. – Mă sui în copac. – Prind mîţa." Ca şi în cazul termenilor metaforici, dialogul e centrat pe imagini concrete.

Se creează din această imagistică o altă realitate, poetică, lirică, ce înfrumuseţează, o atmosferă care este a imaginaţiei, nu a realităţii (în care intră: voioşie, umor, candoare, culori şi mişcare) şi care învăluie lumea ideală a copilăriei.

Adulţii sînt un fel de îngeri păzitori ai copiilor, îi înţeleg, îi ajută, îi iubesc: învăţătoarea, care apare pe nesimţite şi are păr de abur, dăruind zîmbet, dragoste, dreptate, sau mama lui Fănuţă, care îşi ascunde îngrijorarea şi duioşia sub poveţe severe.

Remarcăm culoarea blînd regională a episoadelor şi a dialogurilor. Ne aflăm în Moldova lui Creangă, în care oamenii au răgazul rostirii. Limba şcolii e îndulcită de graiul local şi circulă între catedră şi bănci cu mlădierile ei ţărăneşti pe care le ştim din literatură: „–Iaca asta e litera a." Acele ironiei sînt mătăsoase, nu o aspresc.

O lumină voioasă se revarsă peste filele lui Teodoreanu. Literatura acestui prozator seamănă cu o dimineaţă limpede. **(D. B.)**

CLASA A VII–A

Vasile Alecsandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI

Vasile Alecsandri acoperă prin opera sa o mare suprafaţă a literaturii române, marcînd un timp de răscruce în evoluţia scrisului artistic românesc. Operele lui în versuri, în proză sau dramatice au întemeiat noi drumuri literare, au deschis porţile celei mai înalte literaturi clasice. Este cunoscut ca poet mai ales prin ciclul de *Pasteluri*. Alecsandri a excelat în poezia patriotică, ocazională sau nu, deoarece sentimentele lui adînci şi fireşti de iubire de ţară s–au dezvoltat în climatul fierbinte al evenimentelor de la 1848 şi 1859.

Dan, căpitan de plai este un poem eroic dintre cele mai definitorii pentru mijloacele expresive şi viziunea poetică a artistului. Poemul eroic întruneşte, ca orice poem, mai multe episoade, şi se înrudeşte cu balada, deşi aceasta are o naraţiune mai restrînsă, prin exemplaritatea personajelor însufleţite de sentimente înalte şi printr–o expansiune spre fantastic, manifestat în stilul hiperbolic şi în preferinţa pentru personificare. Poemul eroic evocă în chip firesc momente glorioase din istorie, exaltînd sentimente naţionale. *Dan, căpitan de plai* este inspirat dintr–un cîntec popular, ce figurează ca moto. Chiar din acest fragment anonim detaşăm confruntarea dintre Bine şi Rău, aşezată în plan moral: rai–iad, atît de proprie poporului, care a transfigurat–o artistic în basme şi balade mai ales sub ipostaza luptei dintre apărătorii ţării şi duşmanii ei. În poem aceşti apărători au statură legendară, baladescă şi se aseamănă chiar cu eroii din basme.

Sînt portretizaţi, prin urmare, la modul ideal, într–o mare risipă de procese retorice. Stilul retoric este foarte familiar lui Alecsandri. El se caracterizează prin bogăţia argumentaţiei, prin podoabele exprimării poetice, toate puse în slujba transmiterii unui mesaj înflăcărat şi solemn, în cazul de faţă

patriotic. Eroii sînt bătrînul Dan şi Ursan, tovarăşul său de luptă pentru apărarea gliei străbune. Duşmanul este cel ştiut al Evului Mediu – tătarii. Ne aflăm, aparent, în epoca următoare domniei lui Ştefan (secolul al XVI–lea), dar, de fapt, mai curînd într–un timp anistoric, într–un timp legendar, îndepărtat şi eroic. În rezumat, Dan îmbătrînit şi singur, veghează hotarele ţării, regretînd timpul tinereţii, al faptelor de arme, cînd află din convorbirea a doi vechi stejari că ţara este călcată de tătari. Viteazul îşi ia armele şi–l cheamă pe Ursan să curme împreună prăpădul abătut asupra Moldovei. După o luptă vitejească, Ursan este rănit, iar Dan, care nu–şi părăseşte prietenul, deşi lovit şi dînsul, cade în mîinile duşmanului. Ghirai, pătruns de admiraţie faţă de „ghiaur", îl lasă să sărute pentru ultima oară pămîntul ţării „ce tresare şi care–l recunoaşte...". Un alt personaj, care conturează vitejia vechilor apărători ai Moldovei este Fulga, fiica lui Ursan, care îşi salvează părintele rănit. Naraţiunea care constituie substanţa poemului este întretăiată de descriere şi dialog, ceea ce dă profunzime cadrelor eroice ale evocării.

Prima parte a poemului are rol de expoziţiune, prezentîndu–l pe bătrînul viteaz în solitudinea lui mîndră şi meditativă. Dan este comparat cu *şoimul*, cu *stînca*, ceea ce reflectă în metaforă caracterul măreţ şi nobil, înălţimea calităţilor vitejeşti, tăria de a rezista neclintit în faţa oricărei urgii. Este asociat cu natura sălbatică a muntelui, a pădurii neumblate şi cu soarele. Prin urmare, statura lui are o măreţie cosmică. Privirea bătrînului se mişcă în ritm astral. Singurătatea acestui viteaz se explică printr–un destin excepţional. El nu poate avea în preajmă decît măreţia naturii, singura în măsură să cuprindă măreţia lui umană. Dan dezvăluie însă şi un dureros regret al anilor trăiţi cu fală, cînd veghea „în picioare" „la căpătîiul" ţării. Nu este un regret banal pentru tinereţea pierdută, fiindcă Dan este un „vechi pustnic", în sens figurat, adică un om înţelept şi dezlegat de cele trecătoare. El regretă numai vremea cînd mînia îi semăna cu trăznetul, tunetul, fulgerul – cu descătuşarea forţelor năprasnice ale naturii. Drumurile lui prin codrii întunecaţi, sub „vulturii carpatici", în tovărăşia murgului cu care vorbea ca în basme, răsar în mintea trează a eroului.

Capitolul doi susţine intriga poemului: năvălirea tătarilor şi însîngerarea ţării. Important este modul în care poetul introduce această intrigă. Vestea cea rea o află Dan ascultînd „doi vechi stejari". Se stabileşte astfel corespondenţa dintre senectutea mîndră a oşteanului şi falnicii stejari, la fel de bătrîni, sugestia că eroul trece prin timp ca şi natura. Stejarul este un vechi simbol literar al măreţiei şi biruinţei, al demnităţii şi al nobleţii. Stejarul este, totodată, o emblemă vegetală a plaiului românesc. Dialogul stejarilor se desfăşoară în cadenţele vechi ale limbii populare, plină de miresme poetice: „O! frate, zice unul, un vînt în miez de noapte / Adusu–mi–au din vale lung vaiet, triste şoapte!... / E sabie în ţară! au năvălit tătarii! / Ş–acum în bălţi de sînge îşi joacă armăsarii!" Dan înţelege glasul naturii ca eroii din poveşti, pentru că este contopit cu ea de atîta vreme. Tot ca în basme viteazul îşi pregăteşte „paloş vechi" şi pleacă plin de fală.

În partea a treia a poemului, în care e schiţat portretul lui Ursan, e surprinzătoare arta cu care Vasile Alecsandri izbuteşte să–l individualizeze, aşezîndu–l totodată în aceeaşi spiţă rară a străbunilor viteji, ca şi pe Dan. Dacă Dan privea din însingurarea lui spre soare, spre lumina „verdei tine-

reţi“, Ursan este învăluit parcă de umbre, „la chip întunecos“, „pletos ca zimbrul“, „pribeag misterios“. El fusese aşezat în ţară de însuşi domnul Ştefan care-l numea „frate“. Portretul lui Ursan atinge, de asemenea, o dimensiune fantastică, măreţul om dormind „culcat pe-un buzdugan“ şi păzind o herghelie de cai, am zice, năzdrăvani: „zmeii hergheliei“. Încălecînd pe un armăsar sălbatic adus de fiica sa, Fulga, Ursan porneşte împreună cu Dan la luptă. Cei doi tovarăşi luptînd unul dintr-o parte şi celălalt din alta evocă străvechiul motiv de baladă, din versurile: „bate tu marginile, / eu să bat mijloacele“.

În episodul al şaselea, poetul descrie lupta celor doi giganţi cu tătarii. Este un episod central al poemului eroic, în care hiperbola desăvîrşeşte impresia de vitejie incomparabilă, cu atît mai convingătoare, cu cît e conturată şi prin contraste: „El intră şi se-ndeasă în gloata tremurîndă / Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpîndă, / Şi paloşu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n dreapta-n stînga, şi taie-n carne vie...“ Poetul pare a anticipa celebra imagine a lui Coşbuc din *Paşa Hassan*. Comparaţiile hiperbolice introduc termeni care amplifică senzaţia de răzvrătire a naturii împotriva unei umanităţi decăzute („fulger“, „zimbrul“).

În ultimul episod îl aflăm pe Dan, rănit, prizonier la tătari. Poetul sugerează că uriaşul Dan, cel care călca „cu paşi gigantici“, şi în faţa căruia rîul îşi scădea valurile, se află într-un loc prea îngust pentru grandoarea lui. Ghirai se simte strivit de măreţia pradei sale. Îşi pierde pacea, „zace“ „ca un cadavru“, este „palid“ şi de la început învins în confruntarea cu măreţul român înlănţuit. Se cere eroului să-şi lase legea în schimbul iertării. Ne aflăm în faţa unui cunoscut motiv de baladă (cea mai faimoasă fiind *Constantin Brâncoveanu*). La baza acestei transfigurări literare se află o realitate istorică. Dar creştinii noştri nu şi-au lepădat legea nici în realitate, nici în ficţiune. Naraţiunea atinge punctul culminant acum, cînd triumful moral al eroului devine apoteotic. Expresiv, impresionează cel mai mult analogia dintre Dan şi Ceahlău, muntele sfînt al Moldovei; „Ceahlăul sub furtună nu scade moşunoi! / Eu, Dan, sub vîntul soartei să scad păgîn, nu voi.“ Expresia este sentenţioasă, cum se întîmplă de multe ori în poezia patriotică a lui Alecsandri şi a altor poeţi de la 1848, cînd versul era şi o armă de luptă şi se puteau rupe din texte asemenea „maxime“ pe tema iubirii de ţară, cu care poţi să formezi un *Decalog* al românilor liberi: „Alb am trăit un secul pe plaiul strămoşesc / Şi vreu cu faţa albă senin să mă sfîrşesc“; „Aşa m-au deprins Ştefan, uşoară ţărna-i fie! / La trai fără mustrare şi fără prihănie.“ (D. B.)

Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Cele patru fragmente din *Amintiri din copilărie* selectate şi ordonate de autorii manualelor şcolare, pe criterii didactice, pentru clasele V–VIII aparţin părţilor întîi, a doua şi a patra ale scrierii lui Ion Creangă, fiind îndeajuns de reprezentative pentru a da o imagine de ansamblu asupra unei opere capitale a literaturii române şi pentru a deschide, presupunem, gustul citi-

torului tînăr pentru lectura ei integrală.

Izolarea „fragmentelor" a fost posibilă şi datorită caracterului „mozaical" al scrierii, elaborată de autor la anii maturităţii (prima parte a fost încheiată de Creangă în 1880, cînd scriitorul trecuse cu puţin de 50 de ani), întoarcerile în timp făcîndu-se, aparent, fără vreun plan prestabilit şi fără a urmări o cronologie precisă, deşi Nică parcurge cîteva „vîrste", de la anii copilăriei celei fără de griji, cu hîrjoane şi năzbîtii pe drept cuvînt memorabile, pînă la călătoria cu harabaua lui moş Luca, spre Şcoala Iaşilor, călătorie care înseamnă, în egală măsură, ieşirea definitivă, s-ar putea spune, din spaţiul protector al satului natal, Humuleştii Neamţului („sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una...", „sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului...") şi al împrejurimilor, la fel de familiare, ale acestuia („De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc"), ca şi din vîrsta de aur a copilăriei.

Poate tocmai de aceea, întîmplările anilor fragezi plutesc într-un fel de vag temporal („într-una din zile, ce-i vine părintelui...", „într-o zi, prin luna mai, aproape de Moşi", „într-una din zile, şi chiar în ziua de Sfîntu Foca...", „într-o zi, pe-aproape de Sînt-Ilie"), doar cîtorva *evenimente* fiindu-le reţinută cu precizie data, fie că e vorba de „cinstita holeră de la '48", ori de „ziua cînd s-a sfinţit paraclisul spitalului din Tîrgul-Neamţului şi s-a deschis şcoala domnească de acolo", în prezenţa domnitorului Ghica, la 1852; în fine, „toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei". Căci Creangă nu reface *anii* copilăriei, ci *copilăria* în sine, evocarea acesteia stînd sub semnul nostalgiei, al duioşiei şi al umorului.

S-a observat că, în ciuda aparentei lipse de ordine în rememorarea întîmplărilor, fiecare din cele patru părţi ale *Amintirilor* are o structură asemănătoare. Autorul matur creează, la începutul fiecărui capitol, *o atmosferă, o stare de spirit* de care se lasă el însuşi, încetul cu încetul, cuprins şi care declanşează fluxul memoriei, amintirile înfăţişîndu-se ca nişte instantanee, „momente" (în sensul impus de I. L. Caragiale) centrate în jurul unei întîmplări cu valoare de unicat, irepetabilă deci: „şcoala din Humuleşti şi «procitania»"; „prinderea lui bădiţa Vasile cu arcanul", „caprele Irinucăi", „la cireşe", „pupăza din tei", „la scăldat" etc.

Proza memorialistică pe care o practică Ion Creangă se bizuie tocmai pe acest joc subtil între atitudinea scriitorului matur care face efortul întoarcerii în timp („Stau cîteodată şi-*mi aduc aminte* ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre"; „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, cînd *mă gîndesc* la locul naşterii mele... parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie"; „Eu am altă treabă de făcut; *vreu să-mi dau samă* despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atîta-i tot"), conştient că reînvierea acelei „vîrste de aur", „veselă şi nevinovată", este o funcţie a memoriei (Şi cîte nu ne venea în cap, şi cîte nu făceam cu vîrf şi îndesate, *mi-aduc aminte de parcă acum mi se întîmplă*. Mai pasă de *ţine minte* toate cele şi *acuma* aşa, dacă te sluješte capul, bade Ioane!") şi identificarea lui totală, la un moment dat, cu copilul Nică. Scrisă la persoana I, opera pare să aibă doi naratori: unul, Creangă-scriitorul („bade Ioane") şi altul Nică cel „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vîntul în tulburarea sa."

În introducerea primei părţi accentul cade pe reconstituirea, din memorie, a satului natal şi a oamenilor săi, în timp ce începutul părţii a doua are

torului tînăr pentru lectura ei integrală.

Izolarea „fragmentelor" a fost posibilă şi datorită caracterului „mozaical" al scrierii, elaborată de autor la anii maturităţii (prima parte a fost încheiată de Creangă în 1880, cînd scriitorul trecuse cu puţin de 50 de ani), întoarcerile în timp făcîndu-se, aparent, fără vreun plan prestabilit şi fără a urmări o cronologie precisă, deşi Nică parcurge cîteva „vîrste", de la anii copilăriei celei fără de griji, cu hîrjoane şi năzbîtii pe drept cuvînt memorabile, pînă la călătoria cu harabaua lui moş Luca, spre Şcoala Iaşilor, călătorie care înseamnă, în egală măsură, ieşirea definitivă, s-ar putea spune, din spaţiul protector al satului natal, Humuleştii Neamţului („sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una...", „sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului...") şi al împrejurimilor, la fel de familiare, ale acestuia („De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc"), ca şi din vîrsta de aur a copilăriei.

Poate tocmai de aceea, întîmplările anilor fragezi plutesc într-un fel de vag temporal („într-una din zile, ce-i vine părintelui...", „într-o zi, prin luna mai, aproape de Moşi", „într-una din zile, şi chiar în ziua de Sfîntu Foca...", „într-o zi, pe-aproape de Sînt-Ilie"), doar cîtorva *evenimente* fiindu-le reţinută cu precizie data, fie că e vorba de „cinstita holeră de la '48", ori de „ziua cînd s-a sfinţit paraclisul spitalului din Tîrgul-Neamţului şi s-a deschis şcoala domnească de acolo", în prezenţa domnitorului Ghica, la 1852; în fine, „toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei". Căci Creangă nu reface *anii* copilăriei, ci *copilăria* în sine, evocarea acesteia stînd sub semnul nostalgiei, al duioşiei şi al umorului.

S-a observat că, în ciuda aparentei lipse de ordine în rememorarea întîmplărilor, fiecare din cele patru părţi ale *Amintirilor* are o structură asemănătoare. Autorul matur creează, la începutul fiecărui capitol, *o atmosferă, o stare de spirit* de care se lasă el însuşi, încetul cu încetul, cuprins şi care declanşează fluxul memoriei, amintirile înfăţişîndu-se ca nişte instantanee, „momente" (în sensul impus de I. L. Caragiale) centrate în jurul unei întîmplări cu valoare de unicat, irepetabilă deci: „şcoala din Humuleşti şi «procitania»"; „prinderea lui bădiţa Vasile cu arcanul", „caprele Irinucăi", „la cireşe", „pupăza din tei", „la scăldat" etc.

Proza memorialistică pe care o practică Ion Creangă se bizuie tocmai pe acest joc subtil între atitudinea scriitorului matur care face efortul întoarcerii în timp („Stau cîteodată şi-*mi aduc aminte* ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre"; „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, cînd *mă gîndesc* la locul naşterii mele... parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie"; „Eu am altă treabă de făcut; *vreu să-mi dau samă* despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atîta-i tot"), conştient că reînvierea acelei „vîrste de aur", „veselă şi nevinovată", este o funcţie a memoriei (Şi cîte nu ne venea în cap, şi cîte nu făceam cu vîrf şi îndesate, *mi-aduc aminte de parcă acum mi se întîmplă*. Mai pasă de *ţine minte* toate cele şi *acuma* aşa, dacă te slujeşte capul, bade Ioane!") şi identificarea lui totală, la un moment dat, cu copilul Nică. Scrisă la persoana I, opera pare să aibă doi naratori: unul, Creangă-scriitorul („bade Ioane") şi altul Nică cel „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vîntul în tulburarea sa."

În introducerea primei părţi accentul cade pe reconstituirea, din memorie, a satului natal şi a oamenilor săi, în timp ce începutul părţii a doua are

în centru casa şi familia văzute exclusiv din perspectiva copilului, care reţine cu precădere *locurile de joacă* („stîlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei, (...) cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc...“), prezenţa rudelor apropiate („căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi“) şi a tovarăşilor de joacă („... şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi“). Dintre toate aceste personaje ale universului infantil se detaşează mama, „care era vestită pentru năzdrăvăniile sale“, depozitară şi practicantă a unui fond de credinţe şi practici magice străvechi, cu atît mai tulburătoare şi de neînţeles pentru un copil. Adevăraţi zei protectori ai copilăriei lipsite de griji, tatăl şi mama privesc din unghiuri relativ diferite continua joacă a copiilor: mama e mai neînduplecată, fiind tot timpul acasă şi avîndu-i mereu sub ochi; tatăl e mai îngăduitor, ca unul ce era mai mult plecat cu treburi în afara casei. El consideră joaca drept un dat al copilăriei – „dacă-i copil să se joace“ – disculpîndu-i, astfel, pe cei mici şi găsind chiar resurse să o ironizeze pe Smaranda, soţia sa, pentru habotnicia ei: „– 'Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s-a dus vestea; încaltea ţi-au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău, măcar că-ţi intră biserica în casă, de departe ce-i...“

Jocurile copilăreşti nevinovate, pe care tatăl le acceptă cu înţelepciune şi umor, sînt înlocuite, cu timpul, prin adevărate „aventuri“ care îl pun pe Nică în conflict cu maturii şi atrag după ele pedepse, ameninţări sau numai spaime, ca în cazul uratului cu o recuzită improvizată („o coasă ruptă...“, „o circeie de tînjală“, „un vătrar cu belciug“, „beşica cea de porc“) şi la o oră nepotrivită („– De-abia s-au culcat găinile, şi voi aţi şi început?“ – le strigă popa Oşlobanu aruncînd după ei cu o „scurtătură“ de lemn), smîntînitul oalelor cu lapte („– Doamne, prinde-l-voi strigoiul cela odată la oala cu smîntînă, zicea mama, uitîndu-se lung la mine, ş-apoi las'!“), vizitele repetate la moş Chiorpec ciubotarul, „trebuşoara“ cu cînepa după furatul cireşelor, luarea pupezei din cuibul ei, scăldatul etc.

Fiecare „amintire“ are relativa ei autonomie, episodul cu „pupăza din tei“ fiind ilustrativ în acest sens. Creangă rememorează cu fidelitate momentele „acţiunii“: prinderea pupezei al cărei cîntat îl trezea dimineaţa prea devreme, plîngerea mătuşii Măriuca a lui moş Andrei, sigură de faptul că el era „autorul“, „căci de zbînţuitul ista al dumitale (spune ea mamei – n. n.) nimica nu scapă“, încercarea băiatului de a vinde pupăza la tîrg, intervenţia unui „cumpărător“ care face pasărea scăpată, ameniţîndu-l pe „vînzătorul“ ţîfnos că-l va spune tatălui, aflat şi el la tîrg, „happy-end“-ul întîmplării, o dată cu întoarcerea pupezei la cuibul său.

Tot atît de bine articulat epic este şi episodul cu caprele Irinucăi (din partea I), în care pasajele descriptive (aşezarea satului Broşteni, casa gazdei şi „personajele“ care o locuiesc, rîia căprească şi „tratamentul“ aplicat de copii pentru a scăpa de boală) alternează cu două întîmplări dramatice: tunsul „chilug“ o dată cu intrarea la şcoala profesorului Nanu din Broşteni şi răsturnarea stîncii care „trece prin gardul şi prin tinda Irinucăi, pe la capre, şi se duce drept în Bistriţa, de clocotea apa!“, urmată de plecarea precipitată cu pluta spre Borca.

Partea a treia din *Amintiri* marchează o altă vîrstă a eroului, ţinînd de formaţia lui şcolară, întîi cu părintele Isaia Duhu, apoi la şcoala de catiheţi („fabrica de popi“) de la Fălticeni, cu evocarea eforturilor aproape tragice ale colegilor săi de a învăţa, după metodele de atunci, gramatica („cumplit meşteşug de tîmpenie“), cu petreceri tinereşti şi conflicte de proporţii uriaşe, precum alungarea convivilor nedoriţi de la gazda comună – Pavel ciubotariul.

În fine, cu partea a patra, *Amintirile* se încheie, şi nu întîmplător, fără a lăsa posibilitatea unei continuări, pentru că sfîrşitul lor înseamnă ieşirea din copilărie, plecarea spre o lume străină şi neprimitoare, despărţirea, în fond, de Nică, „dragul mamei“, care devenise, încă de la Fălticeni, pentru profesori şi colegi, „Ştefănescu“ şi devine chiar pentru mama, într–un moment de tensiune, „Ioane“.

Fraza cu care începe această ultimă parte din *Amintiri* relevă, cum a observat Vladimir Streinu, „legătura sufletească deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul–cuib“: „Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, ţăranul de la munte strămutat la cîmp, şi pruncul, dezlipit de la sînul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei“. Temeiurile acestei îndărătnicii se află în chiar trecerea copilului într–o altă vîrstă: „drăgăliţă Doamne, *eram şi eu acum holtei*, din păcate!“

Creangă–autorul se substituie, cu o incredibilă abilitate, noului personaj–narator, de o altă vîrstă decît Nică, din a cărui memorie afectivă sînt actualizate, aduse la suprafaţă, de data aceasta, mai mult stări sufleteşti decît întîmplări: dragostea faţă de satul natal cu împrejurimile sale păstrătoare de istorie („Dragu–mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mîhnire Cetatea Neamţului de atîtea veacuri!“), dar mai ales depozitare ale unor mijiri de sentimente noi, necunoscute copilului Nică, precum „mîndrele dealuri, de după care–mi zîmbeau zorile în zburdalnica vîrstă a tinereţei!“. Dar el nu se poate împotrivi hotărîrii mamei, susţinută acum fără echivoc de tată („ – Mai rămîne vorbă despre asta? zise tata posomorît. Are să urmeze cum ştim noi, nu cum vrea el, că doar nu–i de capul său“), argumentele şi contraargumentele părţilor succedîndu–se într–o manieră dramatică, episodul călătoriei spre Iaşi cu harabaua lui moş Luca împletind părerile de rău ale celor doi „înstrăinaţi“ cu note de umor al căror obiect îl constituie caii harabagiului: „căci smîrţoagele lui de cai erau vlăguiţi din cale–afară, şi slabi, şi ogîrjiţi ca nişte mîţi din cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama...“.

Creangă este, înainte de toate, un *povestitor*, artă pe care şi–o exersase cu strălucire în poveştile sale (*Punguţa cu doi bani, Povestea Porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap–Alb* etc.). Diferenţa constă în faptul că acolo el povestea *despre alţii* (eroi, adversari, personaje ajutătoare), ceea ce auzise *de la alţii*, în timp ce în *Amintiri* narează întîmplări trăite (s–ar părea) de *el însuşi* în copilărie şi rememorate *tot de el* la anii maturităţii. Fără să fie autobiografică în adevăratul sens al cuvîntului, *Amintiri din copilărie* nu este nici o operă de memorialistică propriu–zisă, pentru că unele întîmplări par a fi inventate şi construite după modelul poveştilor; ridicarea, de către Nică Oşlobanu, a lemnelor dintr–un car, pe care „le umflă–n spate şi la gazdă cu dînsele“ are mari asemănări cu gestul lui Chirică (diavolul) care ia în spate

Scanned with OKEN Scanner

întreaga recoltă a boierului, cum se angajaseră de la început (*Povestea lui Stan Păţitul)*, iar cearta de la gazda din Fălticeni a catiheţilor are trimiteri clare la disputa dintre Gerilă şi ceilalţi tovarăşi năzdrăvani ai lui Harap Alb, sortiţi pieirii în camera înroşită în foc de către slujitorii împăratului Roşu.

Accentul cade, deci, nu numai pe *ce* spune autorul (faptele sînt, în totalitatea lor, memorabile), ci şi pe felul *cum* le spune. De menţionat sînt, mai întîi, cele două registre, tonalităţi folosite de Creangă în *Amintiri*. Pe de o parte, tonul evocativ, serios, grav, folosit în crearea cadrului întîmplărilor (satul, vecinătăţile, casa), pe de alta, aerul de şăgălnicie, de glumă cu care sînt rememorate unele dintre năzbîtiile copilăriei. În *Amintiri* se îmbină, ca nicăieri altundeva, „dorul cu umorul" (Ovidiu Bârlea), nostalgia după paradisul pierdut al copilăriei cu un comic sănătos de origine ţărănească, nu lipsit, însă, de subtilităţi, de rafinamente pe care un orăşean din zilele noastre le gustă poate mai puţin, tocmai pentru că le înţelege din ce în ce mai greu resorturile, mecanismul care provoacă rîsul. Chiar situaţiile mai grele sînt estompate printr–o replică, un comentariu, o zicere care le diminuează „tragismul". Tăierea pletelor la şcoala din Broşteni, act pe drept cuvînt umilitor pentru un tînăr ţăran de la jumătatea veacului trecut, îi face pe noii şcolari să plîngă „cu zece rînduri de lacrimi", aceeaşi formulă însoţind şi refuzul de a pleca la Socola („– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, măcar să mă omori! ziceam eu, plîngînd cu zece rînduri de lacrimi."); ineficienţa tratamentului empiric împotriva rîiei este comentată cu un proverb: „Vorba ceea: «Se ţinea ca rîia de om»"; părăsirea locului faptei, după dărîmarea casei Irinucăi, se face „cu gheaţa în spate"; eliberarea pupezei de către moşneagul „nebun", „javra dracului" – îi zice Creangă cu năduf – îl lasă pe copil „mare şi devreme cu lacrimile pe obraz", iar răfuiala cu falsul „cumpărător" – o scenă plină de viaţă şi de suculent umor („se strînsese lumea ca la comedie împrejurul nostru") este comentată cu aceeaşi ironie: „dă, iarmaroc nu era?!"; la fel, plecarea precipitată de la tîrg, de teamă că tatăl ar fi putut afla pozna, e concentrată într–o zicere populară: „Vorba ceea: «Lasă–l, măi! L–aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!»"

Povestitorul face, cum se spune, „haz de necaz", nu se lasă copleşit de tristeţe chiar atunci cînd împrejurările par a–i fi cu totul potrivnice ca în finalul întîmplării cu pupăza care relevă o perfectă artă a disimulării („–I-auzi, bădiţă! Doamne, cum sunt unia de năpăstuiesc omul chiar pe sfînta dreptate! – Mai aşa, surioară! Dar în gîndul meu: «Cînd aţi şti voi cîte–a pătimit, sireaca, din pricina mea, şi eu din pricina ei, i–aţi plînge de milă!»"), sau în momentul plecării la Iaşi, cînd îl face complice chiar pe cititor: „Căci nu vă pară de şagă: de la Neamţ pînă la Iaşi e cîtu–i de la Iaşi pînă la Neamţ", situaţia fără ieşire fiind condensată într–o zicere aforistică: „Dar vorba ceea: «Ursul nu joacă de bunăvoie»".

Să notăm, de asemenea, că modul de a povesti al lui Creangă nu este străin de anumite procedee *dramatice*, dialogul viu, schimbul de replici dînd naraţiunii dinamism şi făcînd–o reprezentabilă, aptă de a fi pusă în scenă, ca şi schiţele lui Caragiale.

Alternanţa pasajelor evocatoare, dominante de nostalgia după timpul trecut („... căci sprinţar şi înşelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă *dorul* necontenit şi nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!") cu altele pline de umor, îmbinarea elementelor narative cu cele dramatice,

succesiunea frazelor elaborate după modelul savant cu expresii ţinînd de firescul şi spontaneitatea vorbirii ţărăneşti, de o oralitate necăutată dau *Amintirilor din copilărie* de Ion Creangă o notă de necontestată originalitate, de *unicat* în literatura română. (N. C.)

Mihai Eminescu: **CĂLIN (file din poveste)**

„Ape vor seca în albie, şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale". Această „introducere" ar trebui memorată, pentru frumuseţea expresiei şi pentru adevărul ei. Este *ultima* frază a cărţii lui G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Poate că nimeni nu a cuprins mai bine în cuvinte unicitatea absolută a poetului, durata geniului său, comparabilă cu a erelor geologice şi naşterea poeziei lui din „toate sevele" pămîntului românesc.

Cultura noastră are rădăcini adînci în creaţia populară. Eminescu a fost fascinat de folclor, pe care l-a cules cu entuziasm, captîndu-i miresmele în cîteva dintre creaţiile sale desăvîrşite.

Călin (file din poveste) s-a născut dintr-un basm popular, versificat întîi sub titlul *Călin Nebunul*, în care fabulosul popular se distilează într-un lirism de o densitate plină de suavităţile *vrajei* specific eminesciene. Ultima parte a poemului surprinde în trei lungi paragrafe lirice descrierea pădurii de argint, nunta împărătească a lui Călin şi nunta gîzelor. Nuntirea, într-un înţeles mai general, înseamnă armonizarea tuturor elementelor universului, între care este cuprinsă şi fiinţa omului. Codrii în care se va sărbători nunta sînt văzuţi *de departe*, „albind". Perspectiva este predominant vizuală: „vezi albind". Verbul „vezi" se repetă marcînd succesiunea elementelor pe care le dezvăluie pătrunderea progresivă în teritoriul străvechi al codrilor uriaşi: albul sclipitor al pădurii, izvoarele, masa nupţială. Epitetele „de aramă" şi „de argint" sînt metafore, prin urmare epitete metaforice ale termenului „codri". Sugestia este de foşnire metalică bogată, copleşitoare, străbătută de reflexe roşii sau albe. În basme, aceste determinări fantastice ale pădurilor se referă mai întîi la o gradare a risipei de bogăţie, la o progresie a valorilor şi abia pe urmă la frumuseţe, dar în ambele cazuri ele privesc ţinuturi ale imaginarului, ale idealităţii, ale unui spaţiu de dincolo de lumea aceasta, care există de-a pururi, nealterat. Imaginea auditivă concentrată în epitetul „mîndra" („mîndra glăsuire"), impresionează prin capacitatea de sinteză a acestui cuvînt popular, însemnînd frumuseţe, bogăţie, nobleţe, înălţime, demnitate, semeţie. Termenul vechi „glăsuire" are sensul de „spunere", dar şi de „cîntare", „tînguire", sugerînd sonorităţi nenumărate, adunate într-un singur flux sonor, armonios. Termenul „acolo" arată un loc unic, un tărîm în care totul se află sub puterea vrajei. Izvoarele cu prospeţimea lor, alături de „omătul" (din comparaţia „iarba pare de omăt") albul răcoros hibernal, în plină vară, creează un fior senzorial complex. Culoarea rece şi pură a florilor albastre,

Scanned with OKEN Scanner

ruptă parcă din culoarea cerului, este încălzită de sevele florale, cerescul unindu-se cu huma. Frăgezimea florilor, reflectată de metafora „tremur“, în asociaţie cu epitetul „ude“, îmbogăţeşte imaginea de frumuseţe vaporoasă. „Văzduhul *tămîiet*“ înseamnă înmiresmat de parfumuri grele, ca miresmele arse într-un templu, care îmbată sufletul, înălţîndu-l. Impresia de foşnet iscolitor al unei păduri bătrîne (codrii), creată de metafora „poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă“, subţiază hotarul dintre real şi fabulos; „trunchii“ ar putea fi vrăjiţi, dar această vrăjire apare prin mijlocirea unei comparaţii, care o ambiguizează. Cel care ascultă acest „basm“ simte vibraţia vie a pădurii, fiind introdus treptat într-un univers care îl atrage în chip irezistibil. „Mîndrul întuneric“ al „pădurii de argint“ uimeşte pentru că termenii „întuneric“ şi „argint“ se resping. Se creează, astfel, o tensiune lexicală ce sugerează un teritoriu în care asemenea antinomii sînt posibile. Epitetul „mîndru“, deşi pare obişnuit, devine rar alături de substantivul întuneric, asociaţie improprie în limbaj curent. Maiestatea pădurii întunecate îşi revarsă splendorile luminoase. Eminescu este un excepţional poet al apei. Sintagma „izvoare zdrumicate“ este un epitet antitetic, deoarece apa şi acţiunea de a zdrobi (zdrumica) nu se pot acomoda. „Licurind“ dă sugestia de sclipiri fugare. În zbuciumul apei, în mişcarea ei cristalină, vizualul se dinamizează, privirea alunecă repede urmînd meandrele apei. În contextul anterior, cuvîntul „izvoare“ crea impresia de curgere blîndă, liniştită. Acum mişcarea este capricioasă, plină de surprize, din acelaşi unghi al însufleţirii naturii („suspină“ – metaforă personificatoare). „În ropot“, adică ritmic, rapid, sonor, lîngă epitetul „dulce“, cu sens de blînd, în surdină, dă impresia de îmblînzire a apei, pentru ca imaginea următoare să o contrazică: „Ele sar în bulgări fluizi“. „Bulgări fluizi“ caracterizează prin asocierea contrastantă solid-lichid mişcarea iluzorie a volumelor de apă. „Cuibar rotind de ape“ este o metaforă desăvîrşită (analizată, între alţii, de Tudor Arghezi, care i-a reconstituit geneza) în care pluralul şi gerunziul sugerează alergarea concentrică a undelor, împletindu-se mereu. „Zacerea“ lunii înfioară cu fixitatea reflectării în fluidul neobosit: „În cuibar rotind de ape, peste care luna zace“. Se produce aspectul de imaterialitate (apă-lumină-umbră) şi farmec misterios, promiţător, datorită astrului încărcat de taină. Fluidului acvatic îi răspunde fluidul animat, din aer, şuvoiul tremurător şi înaripat al miilor de fluturi „mici – albaştri“ şi al roiurilor de albine. Trupul de rîu aerian, forfotitor, colorat în albastru şi auriu introduce în cadru preaplinul vieţii inepuizabile ca „popoarele de muşte“. Lumina şi culoarea devin mai intense în întunericul de fundal al nopţii; albinele, florile, mierea, sînt imagini solare, deşi peisajul este nocturn. Răcoarea şi căldura, albastrul şi auriul, sunetele cristaline se amestecă într-o unică impresie de ţară vrăjită, de tărîm al raiului, în care se găsesc toate izvoarele vieţii, (elementele naturii: codri, izvoare, trunchiuri, ramuri, pietre, unde, bulgări, ape, fluturi; rîuri, numite prin substantive la numărul plural sînt nesfîrşite). Trecerea spre a doua secvenţă se face prin ideea de revărsare sărbătorească a „popoarelor“ de insecte, prin rotirea lor neistovită, încununînd ca un triumf beţia de senzaţii (vizuale, olfactive, tactile, auditive), anticipînd petrecerea nunţii împărăteşti. Un efect de contrast uimeşte pe cititor cînd, după tumultul insectelor, privirea coboară asupra „lacului“. Lacul, o stare de pace a apei prin clătinările lui egale, produce un *farmec* adormitor, exprimat în

Scanned with OKEN Scanner

epitetul personificator „somnoros“. Epitetele „somnoros“ şi „lin“ emană seducţia adîncurilor fermecate. Sintagma „masă mare“ este subliniată de poet. Masa „cu făclii prea luminate“ se află situată, în anumite texte populare, pe un alt tărîm, uneori în cer. În poemul eminescian, ea apare în codru, dar la fel de idealizat, pentru că la această masă se strîng „din patru părţi a lumii împăraţi şi-mpărătese“, Feţi-Frumoşi, Zmei, soarele, luna. Sînt personaje ale basmului fantastic românesc; contrastînd prin pitorescul cromatic „păr de aur“ – „solzi de oţele“ (epitete metaforice). „Cititorii de zodii“ presupunem că au veşminte stranii, mai ales lîngă „şăgalnicul Pepele“.

Individualizarea „craiului“ ne depărtează, însă, de basmul popular românesc, apropiindu-ne de atmosfera fabulosului de curte medievală: „în jilţ cu spată“, „poartă mitră“, „cu barba pieptănată“, „ţapăn“, „drept“, „cu schiptru-n mînă, şede-n perine de puf“, „cu crengi îl apăr pagii“. Intrarea nuntaşilor, a craiului, a mirilor, iar în final a nunului – „mîndru soare“ şi a nunei – „mîndra lună“ este ceremonioasă. Mirii apar din codru, ca dintr-o împărăţie a lunii. Se detaşează portretul miresei, alcătuit vizual, cu excepţia foşnetului de frunze stîrnit de poala rochiei, care măreşte vraja în tăcerea solemnă, magică. Ideal de frumuseţe feminină, singularizată prin „steaua“ din frunte, însemn astral, care împreună cu „soarele“ şi „luna“ o integrează în perfecţiunea cosmică, mireasa e luminoasă, purtînd culorile naturii.

Prin ultimul paragraf liric al părţii a VIII-a, poetul coboară din solemn în voioşia populară. Tonul e jovial, glumeţ; sînt vizate efectele comice ale basmului popular şi ale nunţii ţărăneşti. Fantasticul e prezent în personificarea miniaturală. Metaforele aproape dispar, lăsînd loc unui vocabular uzual în lumea satului: „saci“, „plăcinte“, „colaci“, „meşter“, „purici“, „popii“, „şede“, „lăutarii“, „pîntec“, „labe“. Gîzele sînt zgomotoase precum „norodul“ şi tot ca el iubesc adunările numeroase şi risipa de mişcare, personajele nenumărate – „furnici“, „albine“, „purici“, „ţînţari“, „fluturi“, „gîndăcei“, „cărăbuşi“, „trec“, „duc“, „aduc“, „vin“. Farmecul constă mai ales în viziunea miniaturală şi uşor parodică: „În veşmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cîntec; / O cojiţă de alună trag locuste, podu-l scutur, / Cu musteaţa răsucită şede-n ea un mire flutur“.

„Eminescu este cel mai dificil poet român şi cel mai de neînţeles. Dîndu-ne iluzia, totuşi, că poate fi înţeles“, scria Nichita Stănescu. Ne amăgim cum putem cu această impresie. (**D. B.**)

George Coşbuc: **PAŞA HASSAN**

Concentrată în volumul *Cîntece de vitejie* (1904), din care face parte şi poemul *Paşa Hassan*, poezia de inspiraţie istorică este prezentă, în proporţii variabile, în toate celelalte culegeri de versuri ale lui George Coşbuc, constituind una dintre marile teme ale creaţiei „poetului ţărănimii“. Paralel cu intenţia mărturisită şi, în bună parte realizată, de a scrie „un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului“ pe care urma să le ordoneze în

Scanned with OKEN Scanner

aşa fel încît să le dea „unitate şi extensiune de epopee", Coşbuc a izbutit, în creaţiile cu tematică istorică, să rememoreze, în chip original, momente esenţiale şi personalităţi de seamă ale istoriei neamului, de la marele rege dac (*Decebal către popor*, în vol. *Fire de tort*, 1896) şi voievodul vlahilor dintre Mureş şi izvoarele Someşului (*Moartea lui Gelu*, în vol. *Ziarul unui pierde-vară*, 1901) pînă la anonimii care s–au jertfit în războiul de independenţă din 1877–1878 (vezi, de exemplu *Trei, Doamne, şi toţi trei*, în vol. *Balade şi idile*, 1893; *Cîntecul redutei*, *Dorobanţul*, *Povestea căprarului*, *O scrisoare de la Muselim–Selo*, toate în vol. *Cîntece de vitejie*). Nu lipsesc, din această istorie patetică a eroismului naţional, personalităţi precum Ştefan cel Mare (*Mortul de la Putna*), Mihai Viteazu (*Paşa Hassan*), Tudor Vladimirescu (*Oltenii lui Tudor*).

Poemul *Paşa Hassan* – de fapt, o *baladă cultă* – se numără printre cele mai reuşite creaţii de inspiraţie istorică din opera lui G. Coşbuc, prin extraordinara capacitate de transfigurare a datelor real istorice şi prin grandoarea mitologică pe care o dobîndeşte aici personalitatea lui Mihai Viteazul.

Evenimentul de la care porneşte creaţia coşbuciană a fost consemnat în cronici şi evocat, mai tîrziu, de cel mai înflăcărat biograf al marelui Voievod, Nicolae Bălcescu, în a cărui scriere *Românii supt Mihai–Vodă Viteazul* bătălia de la Călugăreni din 13/23 august 1595 este descrisă astfel: „Într–acel minut, Mihai, precum odinioară semizeii cîntaţi de nemuritorul Omir, alerga într–o parte şi–ntr–alta prin tabăra turcească căutînd pe Sinan, cînd, văzîndu–l de departe pe Hassan–Paşa se luă după dînsul strigîndu–i să stea de e viteaz, să se lupte cu dînsul piept la piept, şi cînd de cînd era să–l ajungă cu paloşul".

Sîntem, deci, în faţa unui eveniment istoric real, exact datat, cu personaje cu o identitate precisă: Mihai Viteazu, domnitorul Ţării Româneşti (1595–1601), conducătorul oştirii sale în bătălia de la Călugăreni; Hassan Paşa, comandant al oştilor turceşti care au luptat împotriva lui Mihai în bătălia respectivă; Sinan Paşa, comandantul tuturor armatelor turceşti implicate în acea luptă; Mihnea Turcitul, pretendent la tronul Ţării Româneşti, luptînd alături de turci împotriva lui Mihai.

G. Coşbuc transformă o întîmplare reală (nu lipsită în sine de un anume dramatism, de grandoare şi patetism) într–o operă literară în care vibraţia patriotică este consecinţa valorii intrinsece a poemului, dobîndită printr–o serie de procedee care ţin de un „mecanism ficţional" propriu poeziei.

Poemul are o structură epică şi, dacă am căuta cu tot dinadinsul, am putea identifica tradiţionalele „momente ale naraţiunii", de la „expoziţiune" (prezentarea luptei dintre oştile munteneşti şi cele turceşti) pînă la „deznodămînt" (salvarea, prin fugă, a lui Hassan). Dar nici aceată ordonare riguroasă a materiei epice, care înseamnă un început de organizare poetică a textului, nici elementele de prozodie (versuri de anumite lungimi, metrica perfectă, rime alese, împărţirea în strofe) nu sînt suficiente pentru a ridica *întîmplarea* (istorică) la rangul de *poezie*, în care domină, cum se ştie, *imaginarul*, *ficţiunea*.

Coşbuc transferă tehnica „lirismului obiectiv", care dă poeziei sale de dragoste o notă de acută originalitate, în sfera epicului, încît există un *narator* (poetul) care relatează faptele aşa cum le vede un participant la acţiune: paşa Hassan.

Primele două versuri constituie o propoziţie cu subiectul inclus („zā-

rește" – el, pers. a III-a singular), dar nedeterminat, dacă nu cumva chiar titlul poeziei i-ar putea servi drept subiect, în timp ce accentul logic cade pe complementul direct („pe vodă"), întărit în versul al patrulea prin prezența aceluiași vodă în poziție de subiect („Căci vodă o-mparte..."). Cele trei strofe de început au un caracter descriptiv, dar nu static, senzația de mișcare, de frămîntare, de tumult fiind dată de frecvența verbelor, cele mai multe de acțiune („S-azvîrle", „o-mparte", „se-ndeasă", „curgînd", „rup", „saltă", „se rupe", „cade", „izbit", „s-aruncă"). Poziția „retrasă" a lui Hassan („sub poala pădurii", „departe de luncă") contrastează evident cu prezența activă a lui Mihai care, la rîndul său, „îi zărește" pe ienicerii comandanți de pașă, asupra cărora pornește ca o forță stihială, sugerată de comparații simple („ca volbura toamnei", „ca lupu-ntre oi") și de o nouă aglomerare de verbe de mișcare („se-ntoarce", „pleacă", „se-nvîrte", „intră", „frînge", „bate-napoi", „vîntură"). Planurile alternează, prezenței active a lui Mihai, pașa opunîndu-i o atitudine mai degrabă pasivă, rezervată, care ascunde începutul *fricii* („e groază și vai"), sentiment (sau stare) care se va amplifica pe parcursul confruntării cu „ghiaurul". Prezența lui Mihai devine copleșitoare și Coșbuc dozează cu precizie efectele, domnitorul căpătînd proporții uriești în ochii dilatați de spaimă ai turcului, culminînd cu celebrul portret-hiperbolă: „Sălbaticul vodă e-n zale și fier / Și zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda din stînga-i ajunge la cer, / Și vodă-i un munte". „Din perspectiva groazei lui Hassan, apariția voievodului ia proporțiile unui coșmar. Hiperbola, care deține mai degrabă o funcție decorativă, prin îngroșare și exagerare, e depășită aici, căci imaginea lui Mihai se realizează ca un reflex al spaimei. E terifiantă și unică în poezia română. Vodă pare mai curînd o stihie, o emanație «monstruoasă» a furiei universale" (P. Poantă, *Poezia lui George Coșbuc*, Editura Dacia, 1976).

Cele două replici rostite de Mihai conțin, pe rînd, o amenințare voalată („Stai, pașă, o vorbă de-aproape să-ți spun") și o provocare fățișă („Să piară azi unul din noi"), răspunsul pașei fiind *fuga* („Cu frîul pe coamă el fuge nebun"), care devine motivul central al ultimei părți a poemului.

Frica, spaima, lașitatea sînt sugerate de Coșbuc prin notarea reacțiilor fizice („Cu ochii de sînge, cu barba vîlvoi"; „Și-i dîrdîie dinții și-i galben-pierit"), a gesturilor disperate („Cu scările-n coapse fugaru-și lovește / Și gîtul i-l bate cu pumnii-amîndoi!"; „Turbanul îi cade și-l lasă căzut;" „Își rupe cu mîna vestmîntul...").

Finalul dezvăluie o altă fațetă a tehnicii de evocare istorică folosită aici de poet – umorul, ironia, comicul, care domină, de altfel, și alte creații coșbuciene precum *Cetatea Neamțului* sau *Cîntecul redutei*. Notarea gesturilor disperate ale pașei este însoțită de scurte comentarii ironice, fie prin calificări contrastante cu starea reală a fugarului („El zboară *șoimește*"), fie prin expresii populare de tipul „mănîncă pămîntul", fie prin aluzia la principala divinitate musulmană – „... Alah din ceruri e mare" – singurul care mai putea să-l scape pe pașă de furia domnitorului, proiectat de Coșbuc la dimensiuni monumentale, chiar supranaturale.

Ultima strofă sintetizează, îmbinînd ridicolul cu grandiosul sau chiar cu sublimul, efectele grozave ale întîlnirii „bietului pașă" (compasiune falsă) cu „vodă ghiaurul" care „în toți a băgat / O groază nebună".

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se afla, *in nuce*, în notaţia lapidară a cronicii sau în evocarea documentară a lui Bălcescu devine construcţie artistică, organizare poetică a textului literar. Structura epică este susţinută de limbajul poetic. Autorul se abate deliberat, intenţionat, de la legile comunicării lingvistice „normale", „obişnuite", obţinînd astfel efectele artistice dorite.

Sînt de relevat, la nivelul *sintaxei poetice*, cîteva procedee, altminteri comune întregii poezii, cum ar fi, de pildă, abaterea voluntară de la topica firească. O propoziţie „normală" din punct de vedere gramatical precum „Paşa îl zăreşte pe vodă trecînd călare" devine, în primul vers al poemului „Pe vodă-l zăreşte călare trecînd"; toate „abaterile" evidenţiate mai înainte avînd rolul de a-l scoate, de la început, în relief pe Mihai. La fel, în realizarea portretului supradimensionat al acestuia, schimbarea ordinii determinat-determinant în grupul nominal „sălbaticul vodă" ambiguizează relaţia, iar dislocarea şi antepunerea atributului măresc forţa de sugestie a versului central din strofa hiperbolei (compară „Gigantică poart-o cupolă pe frunte" cu „(el) poartă o cupolă gigantică pe frunte"), asemenea inversiuni cu valoare poetică apărînd şi în cavalcada furibundă a paşei: „largile-i haine", „grozava-i cărare" etc.

Atitudinile contrastante ale protagoniştilor (vitejie/laşitate) sînt marcate poetic prin conjuncţiile adversative („dar paşa rămîne alături de drum"; „Dar iată-l! E vodă, ghiaurul Mihai"; „Dar paşa-şi pierduse şi capul şi firea"; „Dar paşa mai tare zoreşte"...)

La nivel *lexical*, cîteva cuvinte arhaice fixează cadrul temporal, istoric al întîmplării („ieniceri", „flinte", „ghiaur", „urdie", „spahii", „bei"), iar unele vocabule şi expresii populare confirmă perspectiva ţărănească din care Coşbuc însuşi reconstituie evenimentul („deolaltă", „gloată", „pleavă", „dîrdiie", „se-ndeasă"). Nu lipsită de interes este aluzia paremiologică din versul „Văzut-au şi beii că fuga e bună" care valorifică proverbul bine cunoscut „Fuga-i ruşinoasă, dar e sănătoasă".

Dar, cum se ştie, poezia rezultă nu numai din *selecţia* elementelor lexicale, ci şi – mai ales – din *combinarea* acestora. Astfel, Coşbuc grupează asemenea elemente în serii sinonimice pentru a realiza sugestia de *acţiune*, în cazul lui Mihai, cum s-a văzut mai sus, sau *frica*, în cazul lui Hassan („mirare", „groază şi vai", „groază", „spaimă", „groază nebună"). Alăturarea unor cuvinte cu sensuri contrastante are, de asemenea, efecte estetice deosebite, ca în combinaţiile: „tăriile plevei", „mai dulce-i pieirea", „zboară şoimeşte", „grozava-i cărare".

Recunoscut pentru deosebita sa acuitate auditivă, Coşbuc este un maestru al „figurilor de sunet", de reţinut fiind, în acest sens, primele trei versuri din strofa a doua care refac scrîşnetul luptei prin aglomerarea consoanelor sonore şi a vocalelor închise: „Cu tropote roibii... / Rup frînele-n zbucium.../ Turcimea-nvrăjbită se rupe...", sau componenta acustică a portretului-hiperbolă: „Şi zalele-i zuruie crunte". Rimele rare, căutate („aeve-i" – „Sucevei" – „plevei") sînt puţine, în raport cu cele banale, nelipsite, totuşi, de o funcţie estetică, precum gerunziile din prima strofă şi participiile din ultimele trei.

Totodată, în *Paşa Hassan*, poetul îşi relevă şi virtuţile descriptive, lupta, portretele celor doi protagonişti, cavalcada şi scăparea fiind admirabile tablouri în mişcare, în care grupurile („mulţimea păgînă", „oştirea română",

„turcimea“, „ienicerii“, „flăcăii Sucevei“, „spahiii din corturi“, „beii“) fac fundalul pentru cei doi combatanţi, inegal dimensionaţi, hiperbolizarea lui Mihai reducîndu-l la dimensiuni ridicole pe Hassan.

Antiteza, contrastul puternic dintre personaje, confruntarea violentă dintre aceştia sînt trăsături specifice ale *baladelor populare* (*Toma Alimoş*, *Corbea*, *Miu Copilul*, ciclul *Novăceştilor*, *Badiul* etc) în care se poate regăsi, de fapt, modelul baladei culte pe care *Paşa Hassan* de G. Coşbuc o ilustrează perfect. (N. C.)

CLASA A VIII-A

MIORIŢA

Ca orice capodoperă – şi *Mioriţa* este, neîndoielnic, o capodoperă a literaturii române – celebra baladă a suscitat şi suscită numeroase întrebări cărora, de-a lungul timpului, au încercat să le dea răspuns scriitori şi savanţi, folclorişti, istorici, filosofi etc.

Unele dintre aceste enigme aparent de nedescifrat, cum ar fi, de exemplu, cele privitoare la creatorul dintîi al *Mioriţei*, la locul şi la timpul de început al zămislirii acesteia, îşi află dezlegarea în chiar natura folclorică a textului în discuţie. Fiind o *creaţie populară*, transmisă, deci, pe cale *orală*, din generaţie în generaţie, creatorul ei este un *anonim* genial (de fapt ea este creaţia a nenumăraţi anonimi, izvoditori ai *variantelor* cunoscute pe întreg teritoriul locuit de români); timpul genezei sale se pierde, pe drept cuvînt, în afundul istoriei poporului român, iar despre un loc anume (provincie, ţinut, zonă, sat) unde cîntecul mioarei ar fi fost zis întîi nu se pot face decît presupuneri.

Ştim, însă, cu certitudine, că balada *Mioriţa* a fost auzită şi culeasă de Alecu Russo, la Soveja, în Vrancea, şi a fost publicată de Vasile Alecsandri, mai întîi, în 1850, în ziarul *Bucovina* şi apoi în cea dintîi colecţie de poezii populare tipărită la noi, sub titlul *Balade (cîntece bătrîneşti) adunate şi îndreptate de V. Alecsandri* (partea I, 1852), fiind reprodusă ulterior în *Poezii populare ale românilor* (1866).

Ştim, de asemenea, că de atunci şi pînă azi s-au cules şi publicat peste 1000 de variante, din toate provinciile româneşti, fie sub formă de *colind* (mai ales în Transilvania), fie sub formă de *baladă (cîntec epico-liric)* (mai ales în Muntenia şi Moldova).

Ştim, în sfîrşit, că *Mioriţa-baladă*, aşa cum se înfăţişează ea în varianta Alecsandri, cea mai cunoscută şi mai şlefuită artistic dintre toate, prezintă, cu mijloacele cele mai simple, într-o formă cristalină, o întreagă filosofie a vieţii şi a morţii, a eternelor întrebări legate de sensul existenţei omului în lume.

Scanned with OKEN Scanner

În structura compoziţională a baladei se pot distinge patru motive sau teme fundamentale, aflate într-o relaţie logică, decurgînd unul din altul şi completîndu-se reciproc într-un întreg perfect articulat, într-o construcţie epico-lirică desăvîrşită.

Cadrul epic iniţial plasează *personajele* (pe cei trei ciobani) în *spaţiul* „indefinit ondulat" al plaiului românesc, într-o atmosferă de calm şi seninătate specifică începutului („Pe-un picior de plai / Pe o gură de rai"), în *timpul* toamnei, cînd turmele coboară „la vale" pentru iernat. În aceste coordonate spaţio-temporale doi dintre ciobani pun la cale omorîrea celui de-al treilea, hotărîre de omor determinată aici de considerente economice, baciul moldovean fiind „mai ortoman", mai avut în turme de oi, „cai învăţaţi" şi „cîini mai bărbaţi".

Al doilea motiv constitutiv al cîntecului are în centrul său *mioara năzdrăvană*, animalul oracular care, prin comportamentul său neobişnuit, atrage atenţia stăpînului, căruia îi dezvăluie complotul pus la cale de tovarăşii acestuia şi îi sugerează măsurile normale pe care el ar trebui să le ia în astfel de împrejurări, pentru a se proteja: „Stăpîne, stăpîne, / Îţi cheamă şi-un cîne, / Cel mai bărbătesc / Şi cel mai frăţesc...".

Desfăşurarea de pînă acum a poemului are un pronunţat caracter *epic*; acceantul cade pe fapte, pe întîmplări, pe conflictul dintre cei trei ciobani şi pe încercarea oii năzdrăvane, personaj puternic individualizat în baladă, de a-şi avertiza şi proteja stăpînul. Dar tocmai în acest punct al poemului, creatorul popular converteşte totul într-un emoţionat monolog *liric* prin care ciobănaşul îşi exprimă ultimele dorinţe înaintea morţii (presupuse numai), formulîndu-şi astfel *testamentul.*

Nelipsit din toate variantele *Mioriţei*, partea centrală a poemei (fie ea colind sau baladă), *testamentul* concentrează sensurile majore ale acesteia. Cele două secvenţe constitutive ale testamentului dezvăluie grija tînărului cioban pentru destinul său postum, în cazul că ar fi fost ucis. Ultimele sale dorinţe, transmise mioarei năzdrăvane, au în vedere împlinirea de către cei rămaşi a tuturor celor îndătinate la moartea cuiva, împlinirea, deci, a ceremonialului funebru, în condiţiile speciale ale morţii departe de casă, de sat, de ai săi. Poate să pară ciudat faptul că ciobănaşul cere, chiar prezumtivilor lui asasini să împlinească datina, dar astfel el îşi dovedeşte, o dată mai mult, superioritatea faţă de aceştia, pe care continuă să-i considere oameni, capabili să se conformeze prescripţiilor morale ale societăţii tradiţionale. *Locul şi obiectele îngropării* dezvăluie o altă trăsătură a ciobanului mioritic, anume ataşamentul, dragostea faţă de profesia sa, de stînă, de oi, cu care urmează să comunice postum, prin instrumentele muzicale tipice păstoriei – fluierul, sau cavalul. În imaginatul ritual al înmormîntării, rolul bocitoarelor va fi luat chiar de către oile dragi care îşi vor plînge stăpînul „cu lacrimi de sînge". Construit pe relaţia uman-natural, testamentul ciobanului conţine în a doua sa parte *alegoria moarte-nuntă*; prezentarea morţii ca un ceremonial nupţial fiind motivată, în cîntec, de dorinţa ciobanului de a ascunde oiţelor adevărul asupra morţii sale, de a le proteja astfel, la rîndul său; ceea ce aruncă din nou o lumină favorabilă asupra frumuseţii sale morale.

Prezentarea înmormîntării ca o nuntă a stîrnit numeroase controverse, singura posibilitate de interpretare a acestei minunate alegorii fiind raportarea la realitatea ritual-ceremonială tradiţională, sătească, la obiceiul larg

Scanned with OKEN Scanner

răspîndit al desfăşurării ceremonialului funebru sub forma unei nunţi, în cazul morţilor tineri, necăsătoriţi. Socotită a fi un moment esenţial în realizarea integrală a destinului omului pe pămînt, căsătoria reprezenta o etapă obligatorie, o trecere necesară pentru orice individ. Neparcurgerea acestei etape însemna, de fapt, neîmplinirea omului şi afecta însuşi procesul celeilalte treceri, de după moarte, în lumea de dincolo. Singur, fără rude apropiate (deşi, în unele variante–colind, ciobanii sînt „veri primari“, ceea ce schimbă, oarecum, datele problemei, în raport cu balada, conducînd către alte interpretări posibile) şi fără prieteni devotaţi, ciobanul mioritic imaginează singura soluţie posibilă, într–o astfel de împrejurare, pentru împlinirea datinei: *nunta cosmică*. Personajele nelipsite din ceremonialul nupţial (mireasa, nunii, preoţii, lăutarii, nuntaşii) şi obiectele ceremoniale fireşti la un asemenea eveniment (cununa, lumînările) sînt substituite, înlocuite prin elemente ale cadrului natural pămîntesc (brazi, păltinaşi, munţi, păsări) şi ceresc (soarele, luna, stelele). În această proiecţie cosmică a actului ceremonial este integrată o veche credinţă, după care la moartea unui om, din cer cade o stea („Că la nunta mea / A căzut o stea“), ceea ce face legătura între cele două momente (căsătorie – moarte) contopite în superba alegorie.

Ultimul episod aduce în scenă pe *măicuţa bătrînă care îşi caută fiul*, combinînd două locuri comune, două motive de largă circulaţie în epica versificată – „maica bătrînă“ şi „portretul tînărului“ –, la care se adaugă, cu unele modificări de nuanţă, ultima parte a testamentului. Dacă portretul mamei este conturat din numai un epitet („Bătrînă“), adăugat diminutivului „măicuţă“, care sporeşte doza de afectivitate a fiului, portretul tînărului cioban este realizat printr–un cumul de epitete–metaforă care conturează un model de frumuseţe bărbătească, o imagine–simbol a tinereţii, a gingăşiei – la care contribuie, din nou, substantivele diminutivate („feţişoara“, „mustăcioara“, „perişorul“, „ochişorii“) şi a purităţii, a nevinovăţiei („tras printr–un inel“). Reluînd testamentul şi alegoria morţii ca nuntă, într–un gest de o infinită delicateţe, ciobanul mioritic cere oiţei să ascundă mamei semnele care i–ar fi vorbit prea direct despre moartea sa: „Iar la cea măicuţă / Să nu–i spui drăguţă, / Că la nunta mea / A căzut o stea“.

Astfel „rezumată“, balada pare să nu ridice prea mari probleme de interpretare, deşi în spatele „poveştii“ (cîtă este) se ascund sensuri profunde, greu de descifrat. Iar la acestea nu se poate ajunge decît privind *Mioriţa* ca întreg, nu numai în sensul considerării variantei la care ne–am referit ca o construcţie perfect închegată, ale cărei părţi se îmbină într–un tot armonios, echilibrat, indestructibil, ci şi în sensul considerării tuturor variantelor ca un text unic, ca un cristal cu o mie de feţe, operaţie care rămîne, în continuare, pe seama specialiştilor, din diferite domenii.

Păstrîndu–ne în limitele a ceea ce ştim cu certitudine, trebuie să menţionăm că cele patru motive constitutive analizate mai înainte, şi chiar părţi ale acestora, există independent în diferite categorii folclorice, în colinde, basme, legende, cîntece lirice şi în alte balade ca, de exemplu, în *Toma Alimoş*, în care apar atît animalul vorbitor (calul) cît şi testamentul. Dar luate izolat, fiecare dintre aceste motive poartă un înţeles particular, limitat. Numai asamblate în întregul care este *Mioriţa* ele se împlinesc şi converg către un înţeles superior, înalt filosofic.

Aflat în centrul cîntecului, *testamentul* ciobanului conţine răspunsul po-

Scanned with OKEN Scanner

sibil la întrebarea esenţială pe care şi-au pus-o oamenii de oriunde şi dintotdeauna privind misterul vieţii şi al morţii. Ceea ce îl preocupă cu precădere pe tînărul cioban, în eventualitatea morţii – căci în *Mioriţa* crima este doar plănuită, nu şi înfăptuită, moartea este, deci, ipotetică *(„Şi de-o fi să mor...“)* este destinul său postum. În singurătatea muntelui, gîndul lui se îndreaptă către cei dragi (oile, mama) şi către împlinirea rînduielilor tradiţionale pentru împlinirea sa ca om, netrecut încă de pragul obligatoriu al căsătoriei. De aici, accentul pus pe alegoria morţii (înmormîntării) ca nuntă, sîmburele misterios în jurul căruia se construieşte şi gravitează întregul poem.

Ar fi o eroare să considerăm *Mioriţa* ca „istorisirea“ unei crime pentru jaf în mediul pastoral (filon pe care îl va dezvolta, cu mijloacele epicului, Mihail Sadoveanu, în romanul *Baltagul*), după cum tot atît de greşit ar fi să socotim reacţia tînărului cioban la vestirea posibilei morţi ca o dovadă de pasivitate, de resemnare, de fatalism. Fără să fie un luptător cu paloşul sau cu bîta, tînărul cioban este un personaj activ şi lucid, care priveşte posibilul sfîrşit fără spaime, căutînd soluţia salvării sale ca om întreg, ceea ce îl ridică mult deasupra adversarilor săi şi îi conferă statutul de erou emblematic pentru întreaga spiritualitate românească. Între Poet care, în *Mai am un singur dor* (aici cu înţelesul de „dorinţă“), ar vrea să fie lăsat să moară „în liniştea serii“, „la marginea mării“ şi Ciobănaşul care cere să fie îngropat „în strunga de oi“, „în dosul stînii“ diferenţa e numai de loc; intensitatea sentimentului şi frumuseţea zicerii sînt egale. (N. C.)

George Coşbuc: **VARA**

Coşbuc avea „simţul sublimului cosmic“ şi „uneori i se întîmpla să-i surprindă măreţia direct“, observă G. Călinescu, citind, pentru confirmare, prima strofă din poezia *Vara*.

Distingem în această poezie de maturitate artistică a poetului două părţi ce se constituie într-un adevărat imn adus naturii, frumuseţii ei plenare. Prima parte e un pastel, iar cea de a doua cuprinde elemente de meditaţie. Ceea ce le unifică este sentimentul de optimism, de jubilaţie şi extaz în faţa desăvîrşirii naturii.

În prima strofă se oferă privirii o perspectivă panoramică. Dominantă este imensitatea albastră a cerului: „sălbatică splendoare“, „zări albastre“, „imens senin“, „văzduhul“. Ceahlăul apare ca un reper al măreţiei peisajului. Metafora personificatoare „Vedeam Ceahlăul la apus, /... / Un uriaş cu fruntea-n soare“ introduce nota de sublim, căci muntele, „Un uriaş“, atinge cu fruntea însuşi soarele, creatorul splendorilor cosmice.

Trei elemente participă la realizarea priveliştii: vastitatea, lumina şi cîntecul. Însăşi ideea de privelişte nemărginită implică luminozitatea, care permite ochiului să cuprindă claritatea depărtărilor: „Departe-n zări albastre dus“. „Norul“ nu face decît să accentueze, printr-un blînd contrast, azurul imaculat, introducînd totodată un abur de mister celest: „Şi ca o taină că-

lătoare, / Un nor cu muntele vecin / Plutea–ntr–acest imens senin". Verbele la imperfectul indicativului se află pe primul loc în rostirea extatică, indicînd preponderenţa elementului vizual: „priveam", „vedeam", „plutea". Imperfectul contribuie la crearea impresiei de contemplare neîntreruptă şi de stabilitate a universului contemplat. Culoarea dominantă este azurul strălucitor, iar fundalul sonor – cîntecul paradisiac al păsărilor; totul părînd o revărsare sonoră de albastru sclipitor.

Coborînd spre pămînt, privirea descoperă dimensiunea orizontală a peisajului. În strofa a doua, tabloul este dominat de mişcare. O umanitate, pe care am putea–o numi „solară", îl însufleţeşte. Feciori şi fete unduiesc în bătaia vîntului, sub soare şi cu soarele în suflet. Se produce o fuziune între elementul uman şi cel natural, vegetal, evidentă în comparaţia: „Iar spicele jucau în vînt, / Ca–n horă dup–un vesel cînt / Copilele cu blonde plete, / Cînd saltă largul lor vestmînt. /"

Verbele sînt numeroase, transcriind mişcarea tumultuoasă şi graţioasă în acelaşi timp a întregii firi: „jucau", „saltă", „cîntau", „juca" (repetat), „fugeau", „zburau". Jocul şi cîntecul sînt expresia cea mai directă a bucuriei, a exuberanţei. Sentimentele par născute de însăşi lumina solară. Aurul ei domină priveliştea: galbenul spicelor coapte, blondele plete, sclipirile din ochi („Juca viaţa–n ochii lor"). Albul („Miei albi") şi cenuşiul suav („grauri suri") sînt, de asemenea, tonuri luminoase. Pentru a sugera bucuria frenetică a întregului pămînt, fiinţele apar în grupuri mari: feciori şi fete cîntînd „în cor", miei albi, grauri „în cete". Gingaşii miei, apropiaţi de linia pămîntului, sau plutitorii grauri, pe cerul fără pată, par a prinde în rama mişcării lor grupuri de tineri ale căror glasuri se unesc, în vreme ce vîntul desăvîrşeşte imaginea, unduind spicele şi pletele.

Pe drept cuvînt afirma G. Ibrăileanu că *Vara* este triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească. Soarele, sursa primordială a vieţii, înseamnă lumină şi căldură pe care le descoperim în peisajul coşbucian, atît de sintetic realizat. Lumina şi căldura apar nu numai în expresie propie, ci şi figurată în acest anotimp suveran al anului, cînd cerul este albastru, roadele se coc, sufletele se înseninează şi inimile se înfierbîntă de bucuria de a trăi.

Ultima strofă pare o expresie directă a atitudinii contemplative a poetului. Ea începe cu o invocaţie adresată naturii însăşi: „Cît de frumoasă te–ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină..." În directă corelaţie cu umanitatea înfăţişată anterior, natura nu poate fi decît o splendidă *divinitate tînără*. Această strofă condensează la maximum lirismul întregului text. Personificarea se face prin însăşi exprimarea sentimentelor faţă de natură: „umblet *drag*", „chip *iubit!*". Atributele sale sînt: *tinereţea* şi *puritatea* desăvîrşită (evidente în comparaţia „Ca o virgină"), *sacralitatea*, care stîrneşte veneraţia poetului („suflarea ta divină"), *forţa creatoare*, dătătoare de viaţă. Ultima parte a strofei a treia conţine atitudinea poetului în faţa vieţii şi a morţii, exprimată nu în termeni teoretici, ci definind o stare sufletească. Moartea este înţeleasă conform concepţiei tradiţionale a poporului român, ca o integrare în natura, văzută, în acest caz, ca o permanenţă a luminii solare. „Mormîntul", ale cărui atribute convenţionale sînt frigul şi întunericul, devine, printr–o completă răsturnare a viziunii tragice despre moarte, un loc de căldură şi lumină. Ultimele versuri, care cuprind aceşti termeni, implică antinomia de mai sus şi reprezintă stindardul de biruinţă asupra morţii, înălţat de poetul adorator

Scanned with OKEN Scanner

al Soarelui.

Nu apare în *Vara* – cum observa şi Ibrăileanu – o formulare explicită, în termeni filosofici, a concepţiei lui Coşbuc despre viaţă, ci o expunere implicită. Esenţa existenţei este de a putea comunica plenar cu marele univers, de a te simţi o parte a lui, ceea ce duce la anularea neantului, a morţii. Viaţa însemnă pentru Coşbuc optimism, vitalitate şi mai ales puterea de a iubi frumuseţea firii pînă la contopirea cu ea. „Lacrimile" poetului sînt de bucurie, de recunoştinţă. *Vara* este o „Odă a bucuriei" închinată Naturii. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR

Romanul *Neamul Şoimăreştilor*, se încadrează în formula consacrată a evocării istorice româneşti, dar o şi depăşeşte. Acţiunea se desfăşoară în secolul al XVII-lea, în ţinutul Orheiului. Tudor Şoimaru, eroul principal, este un model al oşteanului, reprezentînd o vîrstă eroică a istoriei, aceea a cavalerismului medieval, în care gloria se cîştigă prin vitejie şi loialitate în slujba unui senior sau suveran. Literatura universală a eternizat un astfel de erou în romanele de aventuri inspirate din istorie. Sînt cunoscute mai ales cele scrise de Alexandre Dumas, pline de întîmplări, neprevăzut, fapte de arme sau intrigi sentimentale, derulate furtunos, eroii urmărind un ideal. Ei sînt întotdeaun frumoşi şi tineri. Apartenenţa lui Tudor la un asemenea tip literar se revelă mai ales în prietenia sa cu Simeon Bîrnovă şi Cantemir–Bei, – cerc al calităţilor desăvîrşite: înţelepciune, bărbăţie, neînfricare, curaj moral, devotament şi adîncime a sentimentelor. Aventura eroică şi sentimentală complică drumul eroului, producînd zbucium lăuntric şi situaţii aparent fără ieşire. Acest lucru se întîmplă şi în romanul sadovenian.

Cele două aventuri se ciocnesc în momentul în care Tudor, pornit spre satul natal, întîlneşte pe Magda Orheianu, pe care, salvînd-o din mîinile răpitorilor ei, o aşează ca stăpînă a sufletului său, pînă atunci numai războinic. În manual sînt reproduse capitolele al XIII-lea *(Crucea răzeşilor)*, al XXXV-lea *(Morţii poruncesc celor vii)* şi al XXXVI-lea *(Orice istorisire are un sfîrşit)*. Este o foarte bună selecţie, deoarece toate trei oferă elevului, neobişnuit cu suprafeţele narative mari, cheia descifrării evoluţiei personajului. În capitolul al XIII-lea, Tudor descoperă satul natal. Întîlnirea cu satul îi dezvăluie personajului adevărata sa identitate şi rostul său în lume. Descoperirea de sine reprezintă un moment crucial în existenţa oricărui om, indiferent de spaţiu şi timp. În cazul lui Tudor această revelaţie, a legăturilor strînse cu neamul, cu obîrşia lui, îi schimbă pentru totdeauna existenţa, el devenind un luptător pentru drepturile răzeşilor, pentru libertatea, pămîntul şi demnitatea lor. Cele două capitole cuprind întîmplările cele mai importante din întreaga desfăşurare a romanului. Sînt acele întîmplări esenţiale care definesc adevărata fiinţă a omului care le străbate. Aşezate alături, capitolele par succesive, deoarece în construcţia romanului ele surprind fiecare clipa decisivă a transformării eroului. Prima fază din capitolul al XIII-lea dezvăluie iluminarea fulgerătoare a eroului: „Cînd Tudor intră

în satul strămoşilor lui, la Şoimăreşti, parcă i se luă un văl de pe frunte". E o întîmplare secretă, tainică, purtînd parcă pecetea miracolului. Puterea aproape magică a acestui sat ridică *vălul* aparenţelor, personajul părăsind tot ceea ce fusese înşelător în viaţa sa. Pentru prima dată el *vede* adevărul, i se descoperă cine este: unul dintre Şoimăreşti. Tudor pare a se trezi dintr-o beţie (Toată noaptea stătuse ca ameţit...). Este un fel de dimineaţă simbolică, căci reprezintă *trezirea* lui Tudor la o altă realitate („Acum, vîntul dimineţii îl deştepta încet – încet"). Imaginea fetei Orheianului, care se aşeazase între el şi satul strămoşilor lui dispare şi Tudor îşi regăseşte amintirile. Întorcîndu-se în timp, personajul se regăseşte în adevăratul său destin pe care întîmplarea i-l deviase. Cuvintele „acesta-i satul meu" au valoarea unei recunoaşteri a stirpei. Cantemir-bei, fără nevoia spaţiului unic, a statorniciei, şi cu ochiul străinului care înregistrează numai uniformitatea, reacţionază firesc: „e un sat ca oricare altul...".

Tudor repetă că e satul său, subliniind pentru prieteni solemnitatea momentului: „şi nu l-am văzut de douăzeci de ani". Prin felul în care privesc aceeaşi realitate, cei trei se vor despărţi. Autorul anticipează acest moment. Cu înţeleaptă ironie, tovarăşul lui Tudor îi aminteşte eroului propria nestatornicie, ca argument al neîncrederii în puterea omului de a-şi stăpîni soarta. Tudor pornise „aprig" şi nu voia să-şi vadă satul decît în goana calului – „să se întoarcă cu calul aburind încă de fuga dusului". El intenţiona de fapt să-şi vadă satul ca pe oricare altul. Tudor găseşte însă centrul spre care aleargă orice existenţă omenească, centru pentru el al întregului univers. Semn al unei maturităţi fulgerătoare, el păstrează taina acestei descoperiri, preţuindu-i valoarea: „dar taina o ascunse în fundul sufletului său ca pe un lucru scump". Tudor e convins că a ajuns la izvoarele vieţii neamului, a cărui tradiţie o regăseşte în sufletul său: biserica, cimitirul, casa în care se născuse, însemne ale unui timp neclinit de la începutul lumii. Vibranta lumină de tărîm ideal îl confundă cu un rai pămîntesc. Lumina, cîntecul păsării, pacea („un grangur cînta în pacea satului, în lumina dimineţii") descoperă eroului solidaritatea dintre om şi cosmos. Descoperirea satului făcută de autor obiectivează impresiile personajului. Satul cu „casele mari acoperite cu stuf, case curate răzăşeşti" e mărginit de poala pădurii şi de apa Răutului, de vii în care „se ridicau" „nuci mari", de o natură ocrotitoare şi darnică, umanizată printr-o îndelungată alianţă cu omul. Pribeagul Şoimaru soseşte în zi de sărbătoare, duminica, cînd de la biserica albă se aude „duruirea melodioasă a toacei", blîndă dezvăluire a armoniei divine pe care o resipră acest loc binecuvîntat. Tudor îşi face cruce după învăţătura veche a uncheşului, retrăind bucuria credinţei simple, care-i redă toată inocenţa copilăriei şi-l restituie neamului. Abia acum descalecă, adică se opreşte din drumul pribegiei. Pătrunderea în teritoriul care l-a născut se face progresiv. După ce priveliştea şi timpul liturgic îl învăluie pe erou, el este îmbrăţişat de oameni, cuprins în iubirea lor. Procesiunea acestora e pecetluită de o ordine veche de cînd lumea. Trec, precum într-o ceremonie, femei, fete, răzăşi, în veşminte pline de culoare şi cu ţinuta demnă a sentimntului liturgic. Cei trei tovarăşi merg „pe cărarea din marginea drumului", în vreme ce oamenii satului „apucară pe poteca bisericii". Tudor se află încă în *marginea* acestei lumi proaspăt regăsite. Asprimea lumii răzăşeşti, urmare a vieţii de luptă şi chin, descoperă încordarea de a rezista urgiilor devastatoare. Vatamanul e *cărunt*, cu *obrazul*

brăzdat, Moş Mihu are *ochii ascuţiţi şi aspri*, *glas îndesat*, *aspru*, vorbeşte *scurt*, are *barba scurtă şi ţăpoasă*. Numele şi chipul, purtate pe pămînturi străine, îl redau pe Tudor neamului. El simte „o căldură necunoscută" – sentimentul nou al rudeniei – intrînd în bucuria şi în jalea obştii, care îl aşează în descendenţa lui Ionaşcu şi îi redă locul în acea comunitate a lor. Îmbrăţişările sînt însoţite de „cîntecul" clopotelor ca la o pomenire a morţilor. În armonia clopotelor se rostesc nume care amintesc de sfinţii din calendar: Gavril, Ion, Vasile, Neculai, Dumitru, Matei, Mihai. Unele nume se repetă Vasile, Neculai, Şoimaru, indiciu al unităţii şi al continuităţii neamului răzăşesc. Pronumele nehotărîte: *unii, unul, alţii* sugerează anonimatul identităţii comune, care-l absoarbe şi pe Tudor. Acest neam centrat, stabil în spaţiu, e confirmat în statornicia lui şi în timpul istoric dizolvat pentru moment în timp mitic: ei sînt cei care luptaseră pentru moşie şi dobîndiseră pămînt pe vremurile lui Ştefan–Vodă cel Bătrîn. Porecla domnitorului a cărui slujire a ţării coincide cu vîrsta de aur a Moldovei, arată apropierea de epoca sa. Supranumele dat voievodului îl desemnează ca un fel de strămoş al tuturor moldovenilor, ca un bătrîn întemeietor. Ştefan a înnobilat neamul Şoimăreştilor, un neam al vîrstei eroice instaurate de domn.

Următorul moment al regăsirii: condus de bătrînul Mihu, cel care–i dezvăluie lui Tudor întîmplările tainice pentru a–l întoarce cu faţa către adevăr, Şoimaru pătrunde în cimitir, spre a cunoaşte mormîntul tatălui său, Ionaşcu. „Clopotele bisericii tăcură" ca într–o reculegere în acest alt sat, al umbrelor. Mormîntul e o mărturie a rănii nevindecate din trupul obştii răzăşeşti şi în faţa crucii de piatră – document „de granit" – toţi îngenunchează, din recunoştinţă şi pentru a nu uita patima ce l–a răpus pe Ionaşcu. Bătrînul „strigă" cu glasul durerii, dar „la ureche", fiindcă transmite o taină: datoria lui Tudor de a–şi răzbuna părintele, „ucis de buzdugan mişelesc", pentru că s–a ridicat pentru „drepturile şi ocinele" strămoşeşti. Clopotele dau sugestia unei asistenţe divine a integrării lui Tudor Şoimaru în epopeea luptei pentru dreptate şi pămînt. Bătrînul ridică vălul timpului, spulberă uitarea care–l orbise pe erou, arată chipul înstrăinării lui: spulberarea casei părinteşti analogă spulberării familiei „duse de valuri şi vînturi". Tudor are viziunea tatălui său, „a oşteanului mort", în timp ce purtătorul buzduganului mişelesc, ce i–a „despoiat" de pămînturi, umilindu–i, „se îngraşă şi rîde nepedepsit". Îndemnul nerostit al bătrînului e cuprins întreg în aceste vorbe. Moş Mihu nu doreşte să–i poruncească lui Tudor, cu toate că ar fi avut dreptul să o facă, ci vrea ca Şoimaru însuşi să–şi regăsească demnitatea şi datoria faţă de tatăl său, adică să redevină fiul Ionaşcului. Înţelegînd că între el şi iubita sa Magda se află sîngele lui Ionaşcu, Tudor rămîne „ca fulgerat". În aceast fel autorul declanşează intriga care va susţine arborescenţa epică a întregului roman. Conflictul dintre sentimente şi datoria sacră este de sorginte romantică, iar la Sadoveanu el se rezolvă printr–o sfîşiere sufletească purificatoare, ce smulge pe erou din vraja amăgirilor, aşezîndu–l lucid în faţa unor adevăruri şi a unor valori superioare. Din acest moment al dezvăluirii adevărului începe regăsirea de sine a eroului. Drumul înapoi spre neamul său va mai avea multe ocolişuri. Tudor va fi pus în lanţuri în Polonia, întîmplare simbolizînd neputinţa şi micimea lui printre străini, dezlipit de pămîntul şi de satul străbun. Întors la Şoimăreşti, el caută calea cea mai dreaptă a răzbunării.

Capitolul al XXXV-lea se intitulează *Morţii poruncesc celor vii*. El se racordează la capitolul al XIII-lea printru-un paralelism semnificativ. Pare o continuare a acestuia, deşi eroul nu mai purta icoana Magdei, ci venea de pe drumuri tainice şi avusese în noaptea precedentă „sfat cu ostaşii lui", „la fîntîna lui Grozav" (reper de baladă voinicească). Dar îl întîmpină aceeaşi duminică a satului, acelaşi soare blînd sub care se desfăşoară rînduiala străveche a liturgiei, parcă aceeaşi înaintea căreia îşi regăsise după douăzeci de ani pe Şoimăreştii lui. Maturizarea lui Tudor, „liniştea" cu care va acţiona sînt subliniate de prozator şi dau o gradaţie momentelor de suspans. Tudor îl judecă pe Orheianu după legea nescrisă a pămîntului: „Ai ucis: ţi-a venit ceasul pedepsei". Laconismul acuzei şi al sentinţei demonstrează că nu e vorba de o răzbunare oarbă, furtunoasă, ci de o împlinire a unei justiţii aflate mai presus de oameni şi întîmplări. Tudor capătă mai ales acum profil de erou baladesc, de purtător al dreptăţii celor mulţi. Ca în baladă, binele şi răul se confruntă prin contraste tari, între alb şi negru. Stroie Orheianu apare ca venetic, boier, străin, călare pe un cal leşesc, însoţit de mazurii cu altfel de chipuri decît oamenii pămîntului, plin de trufie, provocator în ipocrita lui mărinimie, înstrăinat de tot ce este omenesc. Mînia dreaptă a lui Tudor izbucneşte ca o stihie a naturii, ca o forţă a pămîntului neîmblînzită (turbat ca fiara). El înspăimîntă pe mazuri numai cu strigătul său: „răcni aşa de cumplit, încît mazurii, înfricoşaţi, smuciră frîiele şi se năpustiră pe poartă". Un astfel de strigăt este în balade proba vitejiei absolute (îl aflăm de pildă în ciclul *Novăceştilor*). Deznodămîntul cumplitei întîmplări este legendar. Tudor, urmat de răzeşi, purifică prin foc pămîntul întinat de ticăloşia Orheianului şi îl ară pentru a şterge orice amintire. Este pedeapsa risipirii în vînt pe care o vor cunoaşte şi supravieţuitorii, Magda şi soţul ei, deoarece nu altceva înseamnă pribegia acelora prin lumea largă.

Epilogul romanului – *Orice istorisire are un sfîrşit* – modifică perspectiva narativă. Autorul se distanţează de istorisirile sale aşezîndu-le, închizîndu-le într-o Carte. El se declară urmaşul acelor oameni de demult şi purtătorul durerii lor, făcînd ca ficţiunea să pătrundă conştiinţa cititorului, precum întîmplările adevărate şi să-i dezvăluie aceeaşi înrudire cu strămoşii îndepărtaţi. Pentru că Şoimăreştii sînt neamurile noastre de demult şi din jertfa lor s-a păstrat ţara, pămîntul la fel de însorit şi binecuvîntat, gura de rai care este „liniştea unei prisăci", locul consacrat al pioasei aduceri aminte. (D. B.)

Octavian Goga: **PLUGARII**

„El reprezenta voinţa de viaţă a unei colectivităţi, graiul devenit expresie a unei provincii sfîşiate şi prinse într-o acţiune străină de idealurile ei. Poetul activist avea misiunea să cheme la ordine, răscolind sensibilitatea etnică, s-o întreţie, în vederea faptelor istovitoare. Glasul «pătimirii» sunase grav şi definitiv în primul volum de *Poezii*" – scria Pompiliu Constantinescu (în *Studii şi cronici literare*, Editura Minerva, 1981, p. 102), legînd creaţia lui Octavian Goga de tragedia Ardealului şi subliniind *misiunea* pe care şi-a

asumat–o poetul de la primul volum de versuri.

Poezia *Plugarii*, atît de mult şi sîrguincios interpretată de elevi în sensul oprimării clasei ţărăneşti, nu începe cu imagini ale suferinţei „plugarilor", ci ale suferinţei poetului; vocea lirică aparţine chiar unui *poet*: „al vostru–i plînsul *strunei* mele", „al meu e *cîntul*". El dă glas însă durerii tuturor, strînsă în inima lui, durerii unui întreg popor lipsit de „noroc" („Norocul nostru–al tuturora"), sperînd o reîntoarcere a dreptăţii pentru acest neam. Oboseala şi jalea lui îşi găsesc alinare în scînteirea speranţei răsărite numai în universul, copleşitor prin suferinţă şi frumuseţe, al ţăranilor, numiţi „plugari", cum se ştie, ca semn al legăturii lor cu pămîntul.

Întreaga poezie este o tînguire, ceea ce în folclor s–ar numi *doină*, iar în literatura cultă, *elegie*. Pulsează în text comuniunea durerii poetului cu suferinţa plugarilor, martiri ai gliei, unică speranţă a renaşterii întregului neam. În unele credinţe religioase, apare un trimis al divinităţii care trebuie să aducă mîntuirea, salvarea poporului; acest trimis se numeşte Mesia. Întrucît Goga înţelege că plugarii au darul şi misiunea de a mîntui, adică de a salva, neamul românesc, rolul lor este mesianic; din acest motiv s–a vorbit despre *mesianismul* poeziei lui Goga. Cei care din voinţă divină au de îndeplinit o misiune pe acest pămînt sînt supranumiţi „aleşi" (aleşi de Dumnezeu). Ţăranii lui Goga sînt astfel de „aleşi" – „cei mai buni copii ai firii", dar prin contrast, în acelaşi spirit al vechilor credinţe, ei suportă durerea întregii lumi. Înfrăţit cu ei în durere, poetul plînge suferinţa comună: „*Al vostru*–i plînsul strunei *mele*"; dar plînsul *strunei* (poezia) e plîns „neputincios", e „cîntare în pustie" a jalei. Cei ce vor răzbuna înrobirea poporului sînt numai plugarii. Poetul realizează un portret colectiv al acestora, văzîndu–i ca receptacol de haruri (daruri divine) cereşti pentru a revela adevărul că ei sînt „aleşii". Îi vede înfrăţiţi cu marele univers, cu *cerul*, a cărui *sfîntă seninătate* o poartă în ochi (oglindă a sufletului), cu *pămîntul* – cu „milostiva glie", a cărei „floare" şi „frunză" îi recunosc drept *fraţi* (fraţi buni ai frunzelor din codru; / Copii ai mîndrei bolţi albastre"). Ei au capacitatea de a renaşte ca însăşi natura: „E primăvară pe cîmpie, / Şi–n ochiul vostru–i primăvară." Natura e văzută animist, aşa cum o priveau oamenii în primele timpuri ale lumii, adică însufleţită, personificată.

„În pacea serilor de toamnă" „bordeiaşul de paie" se umple de strălucirea minunilor din basme, Cosînzeana, craii şi zînele bălaie coboară numai la ei. Imaginile asociate ale cosmosului, de o nesfîrşită puritate şi frăgezime, sclipirile feerice ale poveştilor fantastice, destoinicia şi vitalitatea lor de fraţi ai codrului, demnitatea şi libertatea spiritului lor de „copii ai mîndrei bolţi albastre" dramatizează şi mai intens, prin contrast, nedreapta existenţă istovitoare. Dar însăşi „roua suferinţei" care le înnobilează chipul îi ridică deasupra durerii lui. Ei, cei mai vrednici, suferă precum urmaşii lui Crist, „sfinţind" ţara.

Spre deosebire de *poet*, care „plînge", durerea ţăranilor e mută. Plînsul strunei nu poate mîntui, în vreme ce din „pacea obidirii", mult mai adîncă, şi nesfîrşită ca marea, va izbucni apocaliptic „viforul înfricoşat" al dreptăţii, izbînda, gloria binemeritată a neamului.

Esenţe tematice precum supliciul obştii ţărăneşti, virtuţile ei morale, fraternizarea cu natura, suavitatea şi bogăţia creaţiei populare ca expresie a sufletului sensibil al plugarului, nu sînt deloc noi; le aflăm la mulţi poeţi.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să sesizăm ceea ce este unic în poezia lui Goga, cu adevărat un mare poet român şi patriot ardelean (născut la Răşinari, lîngă Sibiu).

În ţinutul liric al lui Octavian Goga sufletul ţăranului se găseşte într–o suferinţă necurmată, mai curînd blîndă, molcomă, precum un jar acoperit, dar care umbreşte întregul univers. Şi „codrii verzi" şi „fluturii" şi apele şi cerul, totul este contaminat de „jale". Goga vede în ţăran numai „un om al pămîntului", numai „jalea" acestuia.

Oare nu există în lumea satului şi aspectul sărbătoresc, coşbucian sau chiar voioşia, cam prea îngroşată, e drept, a seninului Alecsandri? Desigur, Alecsandri înfrumuseţează exagerat satul, îl idealizează. Dar nu iubeau şi aceşti poeţi poporul, ori nu sufereau pentru el? „Sînt suflet din sufletul neamului meu" – scria Coşbuc. Viaţa ţăranului nu e o permanentă petrecere, dar bănuim că nici un chin nesfîrşit nu poate fi. Există, deci, un anumit mod de a privi şi înţelege, de a selecta o realitate şi acesta se numeşte *viziune*. Viziunea lui Goga e sumbră. De ce este mai multă tristeţe şi atît de apăsătoare la acest poet? E o întrebare dificilă. Toată poezia lui Octavian Goga e foarte dificilă şi acest lucru ne determină să apelăm la marii specialişti în literatură. G. Călinescu observa că e la mijloc „un inefabil de origine metafizică"; ar fi vorba mai mult decît de o nedreptate socială şi politică, de o tristeţe adîncă de popor vechi, bătrîn, „îmbătrînit în experienţa crudă a vieţii". Aceasta nu înseamnă că nu există cauze istorice şi imediate, ci lărgeşte doar înţelegerea poeziei ardeleanului, poezie care seamănă cu o litanie, cu o rugăciune a unui suflet într–adevăr rupt din străvechimea neamului şi îndurerat de soarta acestui popor fără noroc.

A doua trăsătură distinctă în cazul liricii lui Goga e mesianismul ei, ce o apropie de gîndirea religioasă, de credinţa în forţe de deasupra omului, în puterea divină ce rostuieşte destinul unui popor. Amintim ataşamentul poetului pentru practicile rituale strămoşeşti, pentru atmosfera ortodoxă, care, în Ardealul atîta vreme rupt de ţară, reprezentau sprijinul cel mai înalt al obştii româneşti. Există în toată lirica sa despre lumea satului o recurenţă (revenire) a termenilor religioşi; o remarcăm şi în *Plugarii*: altarul, mila cerului, roua suferinţei care stîrneşte cîntul în pustie, pacea obidirii, „înfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare" („Ziua judecăţii" este un motiv creştin, numai că la Goga nu îl înţelegem ca judecată a lumii, ci ca aşezare pe tron a dreptăţii pentru neamul românesc.) Sînt ecouri ale textelor cu caracter sacru.

Revelatoriu în acelaşi sens e şi faptul că nu omul îşi deschide sufletul spre natură, ci parcă natura îi *înfiază* pe ţărani: *copii* ai boltei, blînd tainele *vi* le desface, milostiva glie (glia–mamă), frunza *vă* cunoaşte, floarea *vă* ştie.

Fiinţa plugarilor, creată din cele mai pure esenţe ale universului, desăvîrşită prin muncă şi suferinţă, acoperită cu urzeala de „lacrimi şi sudoare", poate *vedea* o altă realitate, una a miracolelor, a perfecţiunii. Trebuinţa de frumuseţe şi de dreptate absolută este a tuturor, dar pe acestea le văd numai cei care le merită, numai pe ei îi vizitează Cosînzeana, de aceea doar ei sînt creatorii poveştilor. Artistul e şi el un „ales" al cerului. Plugarii dobîndesc şi acest dar, care le împodobeşte spiritul.

Ultima strofă pune în paralel cele două existenţe: a poetului şi a ţăranilor, paralelă care taie textul în două jumătăţi; prin pronume se stabileşte o relaţie de divergenţă şi de convergenţă în mod simultan: al meu, a mea –

lacrima, jalea şi a voastră – pacea obidirii. Suferinţa comună dăruieşte unuia tînguire, celorlaţi „pace". E o trăsătură definitorie a robilor glici această smerenie în suferinţă. Ei sînt oameni care îndură pînă la moarte pentru că într–o zi se va dezvălui cu glorie adevărul şi dreptatea lor. Aceasta se numeşte atitudine martirică şi constituie un comportament propriu sfinţilor. Plugarul nu îndură doar pentru sine, ci pentru salvarea tuturor: „Norocul nostru–al tuturora". Suferinţa lor e rodnică.

După cum se poate constata şi Octavian Goga idealizează pe ţăran. (D. B.)

Gala Galaction: **LA VULTURI!**

Literatura lui Gala Galaction a fost influenţată de adeziunea la creştinism (o religie pentru el mai mult universală decît ortodoxă), convertire profundă, care l–a determinat să se facă preot, iar umanismul confesional şi moralismul structural al scriitorului au imprimat multor creaţii ale sale un caracter uşor demonstrativ, prin accentuarea mesajului. În scrierile inspirate de mişcările antiotomane stăruie o anumită exemplaritate a personajelor şi o simbolistică vizibilă, care nu prejudiciază însă esteticul, pentru că tema luptei pentru libertate le validează.

La Vulturi! s–a bucurat de bune comentarii. Încercăm să oferim cîteva consideraţii suplimentare.

Acţiunea nuvelei poate fi datată exact: 1821, anul mişcării revoluţionare a lui Tudor Vladimirescu. Textul face trimiteri surprinzător de precise, deşi uneori discrete, la desfăşurarea evenimentelor istorice. În ianuarie, murind domnitorul Alexandru Şuţu, Tudor socoteşte că momentul e potrivit pentru a începe răscoala. Pe Dănilă, protagonist al nuvelei, „l–a ajuns într–o zi vestea că Alexandru Şuţu a murit, că Tudor Vladimirescu zguduie Oltenia şi că a împrăştiat pretutindeni strigare". Dănilă trimite pe ginerele său, Păun Ozun, împreună cu zece tovarăşi să se alăture domnului Tudor „pe la sfîrşitul lui ghenarie". În „strigare" (proclamaţie) „era vorba de feluritele şi preaştiutele nedreptăţi îndurate de ţară, despre vlădicii şi boierii cei răi, despre grecii haini şi despre uşurarea birurilor apăsătoare". Într–adevăr, la început, mişcarea a avut un caracter mai mult social decît naţional. La 21 martie, Tudor intră cu falǎ în Bucureşti, apoi, împreună cu noul divan, trimitea sultanului „jalbă", prin care se cerea încetarea domniilor fanariote. Moş Dănilă explică Agripinei: „Tudor şi Păun stau şi stăpînesc în Bucureşti. Boierii pămînteni s–au dat cu Tudor (...) Această ştire era destul de veche şi Dănilă o spunea Agripinei încă o dată, la începutul lui mai, supărat şi mîhnit în inimă–i că veştile cele mari pe care le aştepta nu mai veneau deloc. Muntele se învălui *o lună întreagă* (s. n.) în neguri şi în ploi putrede; potecile se prefăcură în şuvoaie, iar din satele de pe vale nu se mai auzi nimic". Retrăgîndu–se din Bucureşti la jumătatea lui mai, Tudor e trădat şi tăiat în bucăţi lîngă Tîrgovişte, iar eteriştii înfrînţi definitiv la Drăgăşani. Acestea sînt evenimentele din luna „cu ploi putrede"; potopul care acoperă potecile devine simbol al catastrofei, al înecării speranţelor. Natura dă semn oamenilor izolaţi în creierii

munţilor. Presimţirea lui Dănilă că „viteazul oltean" intrînd în Bucureşti „pare că intrase într-un mormînt" se dovedeşte exactă. Cînd descoperă moartea nepotului, sfîşiat de vulturi, Dănilă contemplă cu vederea sa lăuntrică dezastrul, privind întîi spre Tîrgovişte, apoi spre Drăgăşani. Sosirea turcilor nu-i dezvăluise cu atîta forţă precum moartea copilului, nenorocirea unui popor. Presimţirea năprasnică e confirmată de istorie, pe care Dănilă o *vede* de pe *culme*. Tudor fusese sfîşiat de duşmani precum nevinovatul prunc de „vulturi".

Scena istoriei este îndepărtată şi nevăzută, dar evenimentele determină tragicile întîmplări ale oamenilor de sub culmile Scripetelui. Scriitorul preferă prezentării directe a eroismului românesc o reprezentare simbolică.

Este o formă de umanizare a evenimentelor unui neam, desfăcute de solemnitatea bătăliilor şi proiectate în cotidian. Istoria cea mare se reflectă în destinul unei familii, al unei femei, al unui bătrîn, al unui copil. Lipsa de eroicitate convenţională se exprimă prin situarea bărbaţilor, a luptătorilor, în fundal şi prin dramatizarea unui episod ai cărui protagonişti sînt o mamă, copiii ei, bătrînul tată şi bunic. Singurul care moare în această derulare narativă e un prunc, o victimă absolută. Aceasta se leagă de felul în care au pierit conacele şi gospodăriile lui Dănilă, călcate de urgia năvălirilor străine „precum *fierul plugului* trece prin inima *muşuroiului de furnici*" (s. n.). Victimizarea personajelor confruntate cu o forţă nimicitoare, disproporţionată, conferă întîmplărilor măreţia unei tragedii, în care acţionează forţa destinului. Ca o ironie tragică apare şi moartea lui Păunaş, după ce deznădăjduita mamă ajunsese în pragul nebuniei pentru a-şi salva copiii; sfîşierea lui Păunaş, în ordinea imediată a faptelor, adică în afara determinărilor simbolice, este imprevizibilă şi întîmplătoare.

Forma de eroicitate aleasă de autor este aceea a rezistenţei şi în acest sens devine revelatoare biografia lui moş Dănilă şi episodul dramatic al suirii muntelui de către Agripina. Actul ei de extrem devotament matern, firesc oricărei mame, devine eroic prin situarea în circumstanţe limită. Dar eroismul matern ar fi funcţionat identic şi dacă ar fi fost determinat de o altă cauză decît invazia turcilor, de o calamitate naturală, de pildă. El este acelaşi în orice timp istoric. Faptele Agripinei capătă o largă valoare reprezentativă graţie artei scriitorului de a sublinia racordul la contextul istoric şi la antecedentele lui. Materia narativă este astfel organizată, încît toate sensurile posibile să se strîngă într-un fascicol de semnificaţii, depăşind particularul, concretul întîmplării şi deznodămîntului ei, pentru a permite lectura unor mesaje privind valorile eterne ale poporului român. Să urmărim această tehnică a orientării spre simbol.

Nuvela are o extinsă parte expozitivă, pregătitoare, în cadrul căreia deosebim cîteva secvenţe: spaţiul natural în care vieţuieşte comunitatea dintre culmile scripetelui, ca într-un *cuib de vulturi*, existenţa tradiţională a obştii păstoreşti, marcată în prezentul naraţiunii de implicarea ei în mişcarea lui Tudor şi biografia bătrînului staroste Dănilă, iniţiatorul acestei participări.

Primele două secvenţe sînt descriptive, iar a treia narativă. Se cuvine să observăm că unitatea tuturor planurilor nuvelei e dată de relaţia de rudenie. Dănilă, Păun Ozun, ginerele lui, Agripina, fiica lui, Păunaş, nepotul cel mai iubit al bătrînului; în final apare dintre ciobani fratele lui Păun Ozun, Dragomir. În luminile simbolice ale textului întreaga comunitate pare o singură

familie, iar aceasta un întreg popor, unit prin legăturile de sînge ale suferinţei şi luptei.

Fixarea în prezentul narativ a obşteştii aşezări creează premisele intrigii (lipsesc bărbaţii) şi introduce vibraţii simbolice în subtext.

Decorul natural e alcătuit din *stînci*, un element de sugerare a stabilităţii şi a rezistenţei, a asprimii semeţe („tot oameni hotărîţi şi aspri, neştiutori de dor şi de păreri de rău" sînt cei de la munte); o altă parte constitutivă este de esenţă dinamică – *apa* –, semn al mişcării, a cărei sinuozitate e permanent subliniată, simbol al zbuciumului unor existenţe aflate mereu sub capriciul vremurilor; în sfîrşit, a treia componentă a spaţiului e imaterială – *lumina* –, în care îşi scaldă aripile vulturii. Lumina este şi simbol al luminozităţii unor fiinţe a căror viaţă reflectă valorile cele mai de sus ale existenţei umane (aşa cum se înţelege din metafora: „în această fîntînă dintre munţi, plină de chipul şi de aleanul soarelui"), dar şi un răstimp de vreme bună, de viaţă senină printre „ploi, trăznete şi şuvoaie". Culmile par „o cunună de securi", undele apei sînt „oţelite", „cuibul de vulturi" e *clădit* chiar de munte; aşezarea nu e un loc pentru oameni ci pentru păsările văzduhului. Existenţa la o asemenea altitudine presupune caractere şi destine ieşite din comun. Metaforele şi comparaţiile, întreaga procedură stilistică descoperă intenţia autorului de a figura un spaţiu de o sălbăticie măreaţă şi strivitoare. Funcţia simbolică a naturii e ambivalentă; ea poate semnifica oţelirea, fortificarea unor caractere, dar şi regatul unor forţe mai puternice decît voinţa omenească.

Titlul absoarbe în precizarea spaţială exclamativă (*La Vulturi!*) sensul de umanitate înaltă suportînd adversităţi pe măsură, o lume comparabilă cu grandoarea nobilă a vulturilor, dar şi confruntată cu despotismul sorţii (care ia chipul barbarei invazii străine), sugerat de aceleaşi imperiale zburătoare ale infinitului celest.

După o succintă descriere a îndeletnicirilor păstoreşti şi a plecării celor zece cu Păun Ozun spre oştirea pandurilor, este introdusă istoria lui Dănilă, cea de a treia secvenţă expozitivă, povestea unei vieţi exemplare, mult răzbită de suferinţă, care anticipează dramatismul din episodul Agripinei (există o permanentă corespondenţă între planuri). Întîmplările lui Dănilă sînt distribuite pe patru ecrane retrospective, încadrate unul în altul; trecutul îndepărtat, cînd Dănilă e silit a se ridica pe „deal" ca să vadă cum focul mistuie avutul său; următorul, în care bătrînul îşi întemeiază viaţa de cioban, al treilea, în care Dănilă trimite luptători în oastea lui Tudor, şi al patrulea, în care, îngrijorat el însuşi, încearcă să potolească temerile Agripinei. Acestor episoade le corespund treptele gramaticale ale trecutului indicativ: mai mult ca perfectul, perfectul compus, imperfectul. Apropierea de *prezent* e mediată de intervenţia stilului direct.

Partea a doua a nuvelei cuprinde mişcarea epică propriu–zisă şi are ca personaj central pe Agripina, iar ca motive simbolice muntele şi apa Iablanicioarei. Îngrozită de strigătul care sparge tăcerea, pacea adîncă a amiezii însorite, Agripina îşi părăseşte îndeletnicirile domestice şi, fugind disperată, îşi tîrăşte copiii, cu eforturi inimaginabile, pînă în poiana din apropierea stînei tatălui ei; apoi merge să–i înştiinţeze pe ciobani şi se prăbuşeşte „ca o capră sfîşiată de lupi". Cei doi copii, Vlad şi Măriuca, izbutesc să parcurgă fără ajutorul mamei lor ultima parte a drumului, dar mezinul, ascuns de

aceasta într–o căpiţă din poiană, va fi sfîşiat de vulturi. Sugestii anticipative există şi în acest episod. Copiii mai mari ai Agripinei se jucau lîngă „şuvoiul Iablanicioarei“, care, „după ce se învîrtea şi *se zvîrcolea* sus (...) cobora *frîngîndu–şi din piatră în piatră* şi *zdrobind* cu vuiet de fiecare piatră pare că nu apă, ci bulgări de zăpadă“. Femeia vede *„gurile de secure* ale Scripetelui *muşcînd din cerul albastru*“ (s. n.) şi aude „mugetul unui viţel *despărţit de maică–sa*“ (s. n.). Propoziţiile principale, scurte, juxtapuse şi împletirea stilului indirect cu cel direct şi indirect liber sînt mijloacele de expresie mai importante prin care se realizează impresia de panică, de goană disperată, de istovire şi tenacitate. Pieptul Agripinei „smăcinat ca şi şuvoiul de alături“ e comparaţia inaugurală a prezentării drumului femeii, pe marginea apei, mereu însoţind pe fugari cu „vuietul“, „vîjîitul“, „zgomotul şi pocniturile“ ei, cu „spumele“, cu „omătul ce fierbea la nodurile“ ei. Abia la sfîrşitul ascensiunii, „Iablanicioara de–abia se mai auzea“. Se stabileşte uşor analogia între clocotul sufletesc al omului şi clocotul apei, între zvîrcolirile lichide şi zbaterea istovitoare a fiinţei omeneşti. Pîrîul de munte e ca un *cor al naturii* într–o *tragedie*, vuietul ei însoţeşte *actele* dramatice ale ascensiunii. Efecte *scenice* produce şi tăcerea. Liniştea iniţială e dărîmată de strigătul deznădăjduit şi de pocnetul pistoalelor, dar revine după calvarul urcării muntelui, în poiana cu stoguri de fîn în care Agripina îl adăposteşte pe mezin, pentru ca „o linişte împărătească“ să pregătească efectul de contrast al priveliştii „scutecelor însîngerate“. Liniştea exterioară, fundal contrastant al strigătelor tragice, e sporită în pragul deznodămîntului de tăcerea fiinţei înspăimîntate în care jalea va răsuna mai adînc („Gînduri – Gînduri – nori şi corbi“).

Mişcarea ascensională a Agripinei este evident simbolică şi femeia o execută pînă la limita destrămării făpturii sale. Agripina acţionează, apoi gîndeşte, apoi suferă animalic. Prin compararea cu „o vită lovită între coarne“, scriitorul trece de la analiza conştiinţei zbuciumate a eroinei la analiza naturii biologice a stărilor ei; ochii, gîtlejul, gîndurile topite, creierii, sîngele, pieptul, bătăile inimii, vinele picioarelor, sînul sînt elemente ale dispersării fiinţei. Fiziologia torturii provocate de sete şi de epuizare, marcate prin imagini figurate ale incandescenţei, e prezentată gradat, ca şi reacţiile anterioare acesteia. Percepţiile devin confuze, simţurile înregistrează deformat; universul nu mai apare separat ci se identifică halucinant cu fiinţa extenuată. Metafora şi comparaţia devin hiperbolice şi înregistrează această contopire cu realitatea exterioară prin transfer din interior spre exterior („*copacii dimprejur* zvîcneau şi începeau să se facă roşii“) şi invers („*în pieptul ei* ardea toată pădurea şi bătăile inimii erau bolovani încinşi, care săreau din loc în loc şi o izbeau în coaste“).

Cele două personaje ilustrează tema în modalităţi diferite: prin acumulare de scene retrospective şi prin dublarea finalului, Dănilă; printr–un şir de episoade dinamice puternic dramatizate, Agripina. Drumul lui Dănilă este în timp, drumul Agripinei se desfăşoară în spaţiu, dar capătul ambelor drumuri este acelaşi în plan simbolic: înălţimile pure, culmea muntelui. Cele două personaje au aceeaşi fibră sufletească: tărie de caracter, puterea de a nu se supune împrejurărilor, de a nu renunţa, de a nu se cruţa. Aceeaşi dîrzenie şi energie vitală le caracterizează. Fiecare îşi duce povara pînă la capătul puterilor (Agripina pînă cade „ca o capră sfîşiată“, Dănilă „se simte înjunghiat în inimă“).

Scanned with OKEN Scanner

Dănilă este însă personajul principal al proiecţiei simbolice. El e „moş", om de optzeci de ani, prin urmare plin de experienţă şi înţelepciune, trecut prin „fierul" suferinţei şi amărăciunii, care purifică şi întăresc sufletul. Tăria sa apare în energia cu care îşi reface gospodăria, în forţa lui de regenerare. E om ce cunoaşte „rostul", adică străvechea rînduială, ordinea nestrămutată a lumii vechi şi temeinicia, perseverenţa în muncă, împotrivirea la tot ce ar putea strica statornicia. Retras în munţi, bătrînul va trăi la „înălţimea" sufletului său; e o urcare simbolică şi o întoarcere la vechi forme de viaţă, liberă şi rodnică; e un recurs la rezistenţa pe care o asigură *tradiţia*.. „Moş" înseamnă şi „strămoş", iar Dănilă este întemeietorul unui neam mare, „întins pe cîţiva munţi". Datoria de a lăsa urmaşi e sacră la vechile popoare, cum este şi al nostru, care au importante valori de transmis. În acest sens trebuie înţeleasă şi dragostea pentru Păunaş. Dănilă are statura unui patriarh: „a crescut în turme şi în argaţi, a însurat, a măritat şi şi–a întins pe cîţiva munţi neamul şi întiietatea", „rostuind pe ciobani şi mîngîindu–şi bătrîneţile cu un ceaslov bisericesc". Prosperitatea e semnul stabilităţii, al permanenţei. Un astfel de întemeietor are trebuinţă de vorbire cu Dumnezeu şi de priceperea tainelor din cărţile sfinte. Mai ales pentru că este şi staroste, conducător, mentor al poporului. În chip firesc, el nu trăieşte pentru sine, nici în egoism familial, ci pentru un ideal al tuturor românilor. Fiinţă contemplativă, ca toţi păstorii, el este în acelaşi timp un om de acţiune chiar la bătrîneţe. Bătrînul nu–şi pierde firea în restrişte, ci buciumă ca în balade şi porneşte călare, amintind de Dan şi Ursan ai lui Alecsandri. I–a crescut pe ai săi ca pe nişte luptători.

Cînd înţelege că o soartă neînduplecată urmăreşte pe români, el se adresează lui Dumnezeu, cerînd încetarea suferinţei, ca orice vechi conducător care se roagă pentru poporul său. Cu capul descoperit în faţa morţii nepotului şi în faţa nenorocirii neamului românesc, avînd suflet curat şi pustiit de jale, bătrînul acuză o nedreptate de deasupra celor omeneşti. Din ruga lui Dănilă se înalţă un nerostit „de ce?", întrebare cutremurătoare care a străbătut secolele pînă în zilele noastre.

Dănilă plînge pentru moartea pruncului, pentru neizbînda pandurilor, pentru suferinţele trecute şi viitoare ale românilor, dar şi din această disperată neînţelegere. „Relele întîmplări", „răbdarea" şi „plîngerea" lui Dănilă ni–l amintesc pe biblicul Iov.

„Dreptul" Dănilă nu poate pricepe pedeapsa nedreaptă şi sufletul lui se răzvrăteşte.

Dincolo de deznodămîntul nuvelei, naratorul izbuteşte să deschidă finalul spre semnificaţii mai cuprinzătoare asupra istoriei noastre, implicînd capacitatea de reflecţie a cititorului.

Într–un text cu deschideri simbolice expresia artistică este foarte supravegheată. Aşa cum s–a observat, stilul e căutat, cizelat, de o discretă arhaicitate, e evocator şi plastic.

Luaţi *Biblia* şi citiţi din *Vechiul Testament*, *Cartea lui Iov*, cel puţin primele pagini (trei capitole) ale unei *întîmplări* care a tulburat atîtea mari conştiinţe de mii de ani. Încercaţi să aflaţi din ce motiv am invocat numele acestui personaj biblic în legătură cu Dănilă al lui Gala Galaction. **(D. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST

Marin Preda este un autor de mult consacrat în proza contemporană, recunoscut drept cel mai important continuator al romanului inspirat din viaţa ţăranilor, o conştiinţă a epocii sale. Arta lui narativă sintetizează mijloacele tradiţionale ale realismului obiectiv şi formulele prozei moderne într–o viziune personală, elogiată pentru autenticitatea şi forţa ei de convingere.

O oră din august demonstrează în perimetrul mai îngust al prozei scurte valorile estetice cu care a îmbogăţit literatura noastră acest autor de marcă. Povestirea surprinde un moment decisiv din istoria contemporană a românilor – lupta unei baterii de artilerie pentru apărarea Capitalei după desprinderea de aliaţi în 1944. Tema şi subiectul acestei naraţiuni impun de la sine un mesaj patriotic. Ostaşii apără pînă la sacrificiu dreptul nostru la libertatea şi demnitatea naţională. Compoziţia textului se deosebeşte mult de cea tradiţională. Povestirea începe abrupt dînd senzaţia de continuitate a desfăşurării epice şi aflîndu–şi episodul central abia în partea a doua. Nu este o opţiune gratuită pentru că serveşte, în primul rînd, caracterizării personajelor. Trebuie precizat că din această perspectivă, a personajului, se cuvine înţeleasă literatura lui Marin Preda (cu tot ce decurge de aici în planul modalităţilor narative). Pentru Marin Preda numai omul exercită fascinaţie în stare să–i mobilizeze virtuţile creatoare. În *O oră din august* se poate urmări o dezvăluire treptată a misterului omenesc asociat cu misterul vieţii însăşi. Unităţile narative trebuie prezentate în succesiunea lor derutantă: prima reprezintă confruntarea a două personaje portretizate prin contrast şi raportate la evenimentul desprinderii de aliaţi, proaspăt şi diferit înregistrat de sublocotenent (Roşu) şi sergent (Ionescu). A doua secvenţă introduce o incursiune în trecutul sublocotenentului, pe baza zvonurilor care i–au însoţit sosirea, prin transfer, la bateria de tunari. A treia secvenţă ne aduce în timpul prezent al evenimentelor prin dialogul dintre sublocotenent şi sergentul Ionescu. Dialogul introduce, la rîndul său, o a doua proiecţie în trecut, povestită de sergentul Ionescu, şi întreruptă de prezentul acţiunii, pentru ca la încheierea ei să urmeze episodul central al povestirii, intriga evenimentelor ce se vor desfăşura în continuare. Comandantul tunarilor primeşte ordin să tragă „asupra oricărui avion care se ridică de pe aeroportul german“, în condiţii de risc enorm. Acţiunea continuă tot mai tensionat, tunarii sînt atacaţi de formaţiuni de infanterie, apoi de bombardiere care vor să anihileze bateria. Există încă două proiecţii în trecut care nu au fost reproduse în manual. Considerînd numai textul reprodus, observăm că personajele care se detaşează din grupul de militari sînt sublocotenentul Roşu, sergentul Ionescu şi caporalul Ana, primii doi cunoscuţi de cititor printr–o istorisire din trecutul lor. Aceste istorisiri, ca şi episoadele prezentate direct, descoperă un alt personaj (colectiv): armata română. *O oră din august* se încheie cu un epilog care urmăreşte destinul personajelor în viitorul îndepărtat. Sînt valorificate

deci cele trei acte temporale, trecutul, prezentul şi viitorul, prin conjugarea cărora personajele sînt caracterizate din perspective multiple. Sublocotenentul Roşu este un militar sever, cu „voce neplăcută şi rece", cu o urîţenie izvorîtă parcă dintr-o retragere a sevelor vitale („chip galben-vînăt"), lipsit de proporţie, cu trupul său „înalt ca o prăjină, cu cisme interminabile, lungi parcă pînă dincolo de genunchi". Această exterioară moarte sufletească se confirmă prin decuparea din trecutul eroului a unei întîmplări stranii pe care naratorul pare s-o preia din vorbele oamenilor. Sublocotenentul bătea soldaţii, în chip umilitor, deoarece îi înspăimînta „prin lipsa de înţeles a acestei purtări". Unul dintre ei se răzbună profitînd de obiceiul superiorului de a fura santinelelor adormite încărcătoarele, ca să-i pună apoi în situaţia de a nu avea cu ce trage. Rănit grav de santinela ce-şi procurase un alt încărcător, sublocotenentul constată că nu poate dovedi nimic, întrucît în timpul anchetei nici un soldat nu este de partea sa. El descoperă în acest fel că subordonaţii îl urau. Naratorul are o poziţie intermediară între autorul omniscient şi naratorul-personaj. El nu ştie nimic cu precizie, spunînd „poate": „Nu părea să se fi schimbat". Povestirea incidentului se face de asemenea necronologic, în etape, cu incitante mărci ale spontaneităţii orale („Iată ce se întîmplă", „într-o noapte..."), vorbire directă, anticipări şi o încheiere simetrică introducerii: „rămăsese acelaşi". „Nu părea să se fi schimbat". Personajul este adîncit caracterologic, dar cituşi de puţin *explicat*. A doua adîncire a epicului prin deschiderea anteriorităţii o constituie relatarea jovialului sergent Ionescu, un om diametral opus lui Roşu, cu o privire mereu „vie şi strălucitoare", cu o permanentă „expresie de petrecere". Dacă în primul caz s-a putut vorbi despre folosirea unei tehnici cinematografice – flash-back –, în cel de al doilea tehnica este a povestirii în ramă sau a povestirii în povestire. Sergentul apăra împreună cu oamenii săi oraşul Ploieşti împotriva aviaţiei americane. Românii sînt profund umiliţi de faptul că un pistolar neamţ îi supraveghează, ca şi cum ar fi nişte laşi. Se vor solidariza toţi cu cel care nemaiputînd îndura această prezenţă îl împuşcă pe german, riscînd să aducă întreaga baterie în faţa plutonului de execuţie. Numai intervenţia, la fel de solidară, a colonelului Caragea şi prezenţa de spirit a sergentului salvează situaţia. Constatăm că ambele întîmplări nu se referă direct la realitatea frontului, ci la un adevăr mai general: intoleranţa omului la umilinţă, în primul caz individuală, în al doilea colectivă, adevăr potenţat de condiţiile dramatice ale războiului. Intervin observaţii psihologice şi morale foarte nuanţate prin care este caracterizat mai ales personajul colectiv; ţăranii cu haină militară, dar şi protagoniştii, Roşu şi Ionescu. Aflăm, astfel, că pentru omul de la ţară „toate pe lume au un înţeles şi, cînd el nu-l vede, îl surprinde spaima". Aflăm, de asemenea, subtilităţi de comportament în situaţii limită, de pildă, faptul că tăria de caracter se probează şi prin „curajul" de a minţi cînd împrejurări majore o cer, că există o „secundă" care te poate trăda prin tentaţia renunţării.

Centrul epic constituit de lupta efectivă a artileriştilor adaugă alte observaţii comportamentale şi amănunte de psihologie, reflectînd personalitatea sublocotenentului, care nu poate stabili relaţii umane cu nimeni, afară de un vag interes faţă de caporalul Ana. Voioşia segentului, care se va comporta exemplar în luptă, îi stîrneşte dispreţ şi neîncredere pînă acolo, încît

ordonă împuşcarea aceluia în cazul cînd ar fi abdicat de la datorie. Sergentul, inteligent, curajos şi lipsit complet de sentimentul solemnităţii cazone stîrneşte simpatie printre camarazi, naratorul evaluîndu-şi capacităţile superioare, bine cunoscute, de creare a unui umor subtil şi a unei ironii infiltrate în toate textele sale. De exemplu, în prima relatare dramatică, dincolo de sentimentul de înverşunare împotriva duşmanilor, sergentul admite cu obiectivitate că germanii au o rigoare militară superioară, imaginînd o scenă identică cu protagonişti autohtoni: „De ce n-a venit pistolarul Păscălie la masă? Ei, de ce n-a venit, lasă că vine el". Sau această onomatopeică imitare a vorbelor nemţeşti, împrumutată parcă din limbajul copiilor: „Ein, heim, Cranţ, Cotobranţ...". Întîlnirea cu moartea este verificarea supremă a curajului lipsit de ostentaţie, a eroismului firesc, însoţit de gesturi familiare, a responsabilităţii acestor ţărani, incapabili să vadă chiar în armată altceva decît tot o lume ţărănească; „Ţineau foarte tare la el, aşa cum sînt în stare să ţină ţăranii unii la alţii în armată, pe care de altfel o consideră a lor, ofiţerii fiindu-le impuşi nu se ştie de cine şi de ce". Al treilea personaj detaşat printr-o caracterizare mai complexă este caporalul Ana. Situat în intervalul uman dintre cele două personaje ale extremelor: Roşu şi Ionescu, Ana este un temperament echilibrat, el are „o temperatură constantă" a „bucuriei de a trăi". Iată deci criteriul diversităţii temperamentale: bucuria de a trăi. Ana este iubit de toţi, este singurul în care are încredere rigidul ofiţer, devotat pînă la sacrificiu cauzei militare şi, ca orice ţăran, cu un sentiment adînc al sorţii care îi susţine demnitatea şi curajul. Ana are un respect aproape magic faţă de însemnele cazone (el priveşte tunul ca pe un fel de „vieţuitoare supranaturală").

Războiul apare în mai multe ipostaze, dintre care cea mai interesantă este cea umană. Orice univers, oricît de sumbru, în care pătrunde omenescul, se umanizează, de asemenea universul eroic, reliefat pe tot parcursul textului şi, în sfîrşit, cel tragic, absurd. Chipurile morţilor o reflectă sugestiv, cu toate că, trebuie remarcat, nici cu acest prilej autorul nu-şi abandonează vocaţia de a individualiza pînă la cele mai subtile detalii personajul. Unul moare cu o expresie de compasiune ironică la adresa condiţiei umane, expresie împietrită a ceea ce în ultima clipă fusese pe chipul lui „mînie" şi „dezgust". Altul moare doar „tăcut şi întunecat". Personajele lui Marin Preda nu pot avea acelaşi fel de moarte. Moartea lui Roşu este consemnată neutru, ca într-un raport militar, aşa cum se cuvenea unui fanatic al disciplinei. Bucureşteanul muribund este vegheat de ţăranul Ana.

Epilogul aruncă noi lumini asupra personajelor în patru paragrafe care cuprind, în lapidaritatea lor, întregul dramatism al războiului şi al vieţii, des-cărcat însă de orice patetism ori sentimentalism. Păstrîndu-şi aceeaşi atitudine cvasineutră, prozatorul sugerează doar importanţa „decisivă" a rolului pe care l-a jucat bateria de lîngă Otopeni: „Cine poate să ştie care este ora şi locul decisiv într-o luptă?" Aflăm din paragraful al doilea că vîrstnicul caporal, întors în satul lui, „începu să muncească, să-şi ţină nevasta şi copiii", adică reintră în destinul colectiv al ţăranilor. Cea mai mare dezvăluire ne-o face prozatorul cu privire la sublocotenentul Roşu despre care abia acum aflăm că fusese crescut într-un orfelinat, unde nu cunoscuse afecţiunea şi îşi pierduse interesul faţă de oameni.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai incitant este ultimul paragraf, dedicat segentului Ionescu. Textul se încheie, aşa cum începe, cu o contrarietate: „S–ar fi putut crede că...". Este o ultimă lumină asupra războiului, al cărui senzaţional întrece „folclorul" cazon, pentru că realitatea este mai neverosimilă decît ficţiunea, iar povestirile mai verosimile decît realitatea. (D. B.)

Nichita Stănescu: **NOI**

Nichita Stănescu nu face parte dintre aşa–numiţii autori de poezie patriotică. *Un pămînt numit România*, volum dedicat ţării, conţine poezii fără referinţă directă la patrie. Aceasta deoarece limbajul, stilul, versificaţia, felul de a gîndi şi a simţi patria nu sînt, în cazul lui Nichita Stănescu, cele cu care ne–au obişnuit alţi poeţi contemporani. Pe de altă parte, acest poet aparţine unei alte vîrste a poeziei române decît autorii clasici. Alături de Nicolae Labiş, Marin Sorescu, Ana Blandiana, el este un reprezentant al celei mai valoroase poezii româneşti moderne.

Noi este un titlu ce anticipează o definiţie a neamului românesc, cu care poetul se identifică. Într–adevăr, cele trei strofe se alcătuiesc din fraze scurte şi rostite cu gravitate. Nichita Stănescu se numără printre poeţii care se abandonează ideii şi cuvîntului în acelaşi timp. El pare a se lăsa în voia spunerii cuvintelor, ca şi cum nu el le–ar rosti, ci ele i s–ar impune, într–o simplitate dintre cele mai derutante şi greu de descifrat. Accentul răspicat pe cuvîntul „noi", aşezat în titlu, repetat în text, situat la începutul primei strofe arată conştiinţa de sine a neamului şi forţa de a o afirma. Poetul rosteşte rar şi oarecum sentenţios, posedă o excepţională „dicţie" a expresiei şi a ideii, ca şi cînd ar ţine o lecţie ce trebuie bine înţeleasă, ca şi cum ar împărtăşi o *învăţătură* de importanţă enormă pentru neamul românesc. Există adesea în poezia lui această *didactică*, rafinat filosofică, îmbrăcată în cuvinte simple, uneori uzuale. Fiecare vers poartă însă esenţa unei elaborări, a unei distilări a proceselor de gîndire şi de rostire. La marii autori simplitatea aparentă este întotdeauna fructul unui act de cunoaştere şi de creaţie extrem de complicată.

Adevărurile esenţiale, sînt incifrate frecvent în cuvinte umile: „pîine", „sare", „casă", „seminţe", „lacrimă", „dinte", „masă", „pămînt", „străbuni". Acesta este un vocabular fundamental, în sens propriu şi figurat, pentru că fiecare cuvînt indică, nu o imagine concretă a obiectului, ci un sens, un concept. O astfel de poezie a definirii presupune intensa dramă a căutării identităţii de sine a poporului nostru şi a legităţii fiinţării lui. Poetul are nevoie şi de afirmaţie – de bucuria de a exista conştient de sine – şi de raportarea la eternitate, la absolut. Statornicia va fi, deci, o chezăşie a ceea ce există cu adevărat. Or, nimic mai mult decît „*pămîntul*" nu creează imaginea statorniciei.

Există termeni nominali şi termeni verbali aşezaţi într–o savantă simetrie. Primele raportări, nominale: „locul şi patima şi rostul", şi verbale „sîntem" – „ştim", stabilesc asocierea, fundamentală pentru poet, dintre consub-

stanţialitatea eului românesc, cu spaţiul, precum şi existenţa, ca devenire. Verbele fundamentale din prima strofă se asociază cu o rigoare geometrică, *a fi* îmbrăţişînd pe a *şti*: „Noi sîntem"... „ştim"... „sîntem". Ideea că nu poţi fi nimic dacă nu ştii, dar şi că se poate *şti* numai fiind ceva, apare astfel din chiar această configuraţie gramatical-lexicală. Prezentul etern este al cugetării. Versurile se constituie într-o meditaţie.

Există o relaţie de cauzalitate în poezia lui Nichita Stănescu foarte puţin comună, adesea şocantă, iar uneori neexprimată, presupusă, ca în acest text. Poetul introduce o logică originală, care include gîndirea lui despre ţară şi popor. Prima strofă este un *credo* al poetului, pornind de la afirmaţia axiomatică: „Noi sîntem seminţe şi pămîntul e al nostru". Cuvîntul „seminţe", echivalent cu „Noi", prin raportul subiect-nume predicativ, poate fi înţeles ca o definire a poporului prin puterea lui *germinativă* continuă, de naştere necontenită a viului, de miraculoasă rodire perpetuă, în dependenţă obligatorie de pămînt. Sămînţa nu poate încolţi decît în pămînt, or, axioma stăpînirii pămîntului atrage şi axioma fiinţei româneşti ca embrion al creaţiei; sîntem o forţă latent creatoare. Juxtapunerea propoziţiilor următoare ar trebui să le egalizeze sub raport sintactic, dar există între ele şi o determinare cauzală subînţeleasă. Vom raporta cei trei termeni cu valoare de obiect gramatical faţă de *a şti* la imaginea iniţială, agrară – seminţe – pămîntul. „Ştim cel mai bine locul şi patima şi rostul", reprezintă o consecinţă logică a primului vers. Stabilitatea, *locul* este o determinare primă a condiţiei româneşti. *Patima* înseamnă, fie intensitatea pînă la violenţă a sentimentelor, fie cazně şi chin, de asemenea zbucium, produs de iubirea nestăvilită, în consecinţă vocaţia de a trăi intens. *Rostul* este menirea, justificarea existenţei, sensul ei, aşezarea ei între limitele care guvernează viaţa oamenilor. A-ţi cunoaşte spaţiul, trăirea şi normele, înseamnă „a şti", adică să exişti. Patima şi rostul se pot afla însă şi în raportare opoziţională, dacă înţelegem prin *patimă* exces al sentimentelor, arderea sufletească a celor puternici, iar prin *rost*, recunoaşterea limitelor, a mărginirii pe care o dă marca tradiţiei, cenzura înţelepciunii străvechi, cristalizată în comportamente stabile. Surprinde şi superlativul „cel mai bine" (repetat), un superlativ absolut, care ar implica o comparaţie: „dintre toţi" sau „decît orice", deci cu raportare la subiect (ştim cel mai bine dintre toţi) sau la obiect (mai bine decît orice altceva). Le considerăm pe amîndouă. Cunoaşterea esenţialului şi cunoaşterea *noastră* nu poate fi concurată de a nimănui altcuiva. Legea este garantul etic al unui neam şi nu întîmplător se află asociată cu „mersul înainte". Fiinţa poporului astfel definită şi determinată păstrează latent puterea de a îndura şi de a lupta: „sîntem, după nevoie, şi lacrimă şi dinte". Termenii „lacrimă" şi „dinte" stabilind un contrast evident al concreteţii, trimit la chipul omenesc, ei configurează o definire a umanului, iar opoziţia lor face ca ipostaza umanului pe care o reprezintă poporul să fie contradictorie, surprinzătoare şi completă. „A nu cere nimic" are aici sensul de demnitate şi de neagresiune, iar „a nu cere" şi a oferi prietenia, asistenţa la nevoie înseamnă o raportare generoasă faţă de celălalt, faţă de alte popoare, o deschidere spre umanitate. În chip firesc apar obiectele simbol ale ospeţiei – pîinea şi sarea aici, alimente vitale, asigurînd o existenţă demnă prin forţe proprii, pentru că se spune: „căci ne-am făcut-o singuri". „Casa" este simbol al existenţei statornice. Dacă avem *pîine* şi *sare* este fiindcă am construit *casa*. Hrana vitală a sufletului:

comunicarea umană, iubirea față de oameni, nu se obțin fără o *zidire* care să ne despartă de ceilalți definindu-ne ca neam. Clădirea propriei existențe este această casă, simbol al așezării neschimbătoare și netrecătoare, în limitele căreia totul capătă *rost*. A nu zice rău de nimeni înseamnă putere de înțelegere, toleranța față de „*diferență*" față de ceea ce este altfel decît tine și totodată neagresiunea, idee ce apare și în strofa precedentă, ca o concluzie firească a stăpînirii *pămîntului*. Un popor liber, independent, conștient de valorile sale nu invidiază, nu urăște, nu aruncă vorbe de ocară, nu încearcă să suprime pe altul. Numai celui ce-i lipsește ceva, numai cel care nu se poate împăca defel cu lipsurile sale își transferă aceste neajunsuri asupra celorlalți. Poziția mîndră - „în picioare", demnă, hotărîtă și clarvăzătoare este o imagine a libertății și a cuprinderii unui orizont uman larg. Coloana umană avînd la bază străbunii, coloană a generațiilor, a continuității în timpul istoric încheie viziunea poetului despre popor. Ultima propoziție lirică susține întreaga logică a poeziei. Se pare că întregul poem s-a dorit o explicare a existenței sub „universala boltă albastră"; ca și cum aceasta ar fi proba supremă a valorii unui popor. Poezia pare o expunere de argumente, o pledoarie pentru această afirmație finală, concluzie a întregului poem.

Toate elementele definitorii stabilesc ființa națională. „Bolta alabastră" o universalizează. Ea este nemărginirea, infinitatea, este dreptul nostru cîștigat de a avea acces la ceea ce este etern, de a ne raporta egal și glorios la toate popoarele, de a da universului uman contribuția noastră, de a atinge absolutul, desăvîrșirea. De altfel, verbele, extrase tot din vocabularul fundamental: „a fi", „a ști", „a avea", „a face", „a zidi", „a numi", „a zice" definesc nu numai ființa națională, ci și raportarea acesteia la universal. Metafora „universala boltă albastră" împlinește și o frumoasă imagine de spațializare cosmică (pămîntul și cerul).

În frumusețea ideală, pură, sublimă, a valorilor absolute, comune tuturor popoarelor, se exprimă esența umană, avîntul și frumusețea speciei însăși. „Bolta albastră" ne conferă noblețe și veșnicie. Sub ea, pămîntul, istoria, zidirea, locul și timpul, moralitatea, etica poporului ating universalitatea. (D. B.)

Următoarele apariții ale Editurii SAECULUM:

XAVIER DE MONTÉPIN : LUMINĂ ÎN AMURG

EMIL LUDWIG : CLEOPATRA
ISTORIA UNEI REGINE

CUPRINS

Cum se analizează un text literar? 1

Clasa a V–a

GREUCEANU 5
Ioan Al. Brătescu–Voineşti: PUIUL 9
Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR 12
Tudor Arghezi: BADE IOANE 14

Clasa a VI–a

Costache Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII 18
Mihai Eminescu: SCRISOAREA III 20
Alexe Mateevici: LIMBA NOASTRĂ 24
Ionel Teodoreanu: PRĂVALE–BABA 26

Clasa a VII–a

Vasile Alecsandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI 30
Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE 32
Mihai Eminescu: CĂLIN (FILE DE POVESTE) 37
George Coşbuc: PAŞA HASSAN 39

Clasa a VIII–a

MIORIŢA 43
George Coşbuc: VARA 46
Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR 48
Octavian Goga: PLUGARII 51
Gala Galaction: LA VULTURI! 54
Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST 59
Nichita Stănescu: NOI 62

BIBLIOGRAFIA ŞCOLARĂ

ISBN 973–9071–11–7

Lei 100